Journal of Romanian Literary Studies

Issue no. 6/2015

ISSN: 2248-3004
International Romanian Humanities Journal
published by *Arhipelag XXI Press*,
Târgu-Mureș

The Journal of Romanian Literary Studies **is an international online journal published by the *ALPHA Institute for Multicultural Studies* in partnership with Arhipelag XXI Press. It is an academic publication open to academics, literary critics, theoreticians or researchers who are interested in the study of Romanian literature, as well as the Humanities. Our essential goal is to set communication paths between Romanian literary and humanistic research and the contemporary European cultural discourse, bringing the most valuable phenomena recorded in the Romanian culture into a beneficial dialogue with the other European cultures.**

SCIENTIFIC BOARD:

Prof. Virgil NEMOIANU, PhD
Prof. Nicolae BALOTĂ, PhD
Prof. Nicolae MANOLESCU, PhD
Prof. Eugen SIMION, PhD
Prof. George BANU, PhD
Prof. Alexandru NICULESCU, PhD

EDITORIAL BOARD:

Editorial Manager:
Prof. Iulian BOLDEA, PhD

Executive Editor:
Prof. Al. CISTELECAN, PhD

Editors:
Prof. Cornel MORARU, PhD
Prof. Andrei BODIU, PhD
Prof. Mircea A. DIACONU, PhD
Assoc. Prof. Dorin STEFANESCU, PhD
Assoc. Prof. Luminița CHIOREAN, PhD
Assist. Prof. Dumitru-Mircea BUDA, PhD

The sole responsibility regarding the contents of the articles lies with the authors.

Desktop publishing: D.-M. Buda

Published by
Arhipelag XXI Press, Târgu-Mureş, România, 2015
Moldovei Street, 8, Târgu-Mureş, 540519, România
Tel: +40-744-511546
Editor: Iulian Boldea
Editorial advisor: Dumitru-Mircea Buda
Email: editura.arhipelag21@gmail.com
http://www.asociatiaalpha.comxa.com

ISSN: 2248-3004

TABLE OF CONTENTS:

BEAUTIFUL AND FORGOTTEN (ANTOANETA BODISCO)
Al. CISTELECAN 17

PRACTICAL APPROACHES OF THE DRUG-PREVENTION
ALBERT Lorincz Eniko 21

TRIBUNA LITERARY MAGAZINE AND ITS ROLE IN ROMANIAN CULTURE
Dumitru DRAICA 28

CULTURE, CULTURES, CULTURAL APPRENTICESHIP
Veronica GASPAR 33

MEMORY, EXILE, IDENTITY: NORMAN MANEA
Iulian BOLDEA 42

LIVIU REBREANU'S RELATIONS WITH THE PRESS OF THE EPOCH
Mariana FLAIŞER 47

TO SEE AS OR THE HERMENEUTICS OF THE RELATION OF RESEMBLANCE
Dorin ŞTEFĂNESCU 52

METAPHYSICAL RED HERRING
Dragoş AVĂDANEI 61

READING AND WRITING THE CITY IN MODERNIST FICTION
Dana BĂDULESCU 67

THE MOTIF OF THE DOUBLE PARENTS AND MAGICAL ADOPTION IN TRADITIONAL ROMANIAN CULTURE
Gabriela-Mariana LUCA 75

METAPHORICAL MEANINGS IN STANESCU'S POETIC ESSAY
Luminiţa CHIOREAN 81

ARGHEZI – BETWEEN *RUGĂ* AND *RUGĂCIUNE* (PRAYER)
Mina-Maria RUSU 88

SEDUCTION AND SEDUCERS IN CAMIL PETRESCU'S WORK
Florica FAUR 93

ROMANIAN LANGUAGE IN EUROPEAN CONTEXT – IDENTITY AND NATIONAL SPECIFICITY
Valerica DRAICA 101

VIRGIL DUDA – A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A MATURE MAN
Sorina CHIPER 108

ONE RED PAPERCLIP – THE NOVEL AS REALIST STORY AND MOTIVATING DOCUMENT
Larisa Ileana CASANGIU....113

CONTACT ETHICS FOR TRANSLATORS
Attila IMRE....119

THE WORKSHOP AS AN EDUCATIONAL APPROACH IN STUDENT SCIENTIFIC ACTIVITIES
Maria Dorina PAŞCA....125

CONTRASTIVE ANALYSIS OF PRESUPPOSITIONS IN DIFFERENT TEXTS
Reka SUBA....132

DER ERFOLGREICHE REDNER
Olga KAITER....139

A EULOGY TO CONTEMPORARY CANADIAN LITERATURE OR HOW I STARTED TO TEACH ALICE MUNRO'S SHORT STORIES
Cristina NICOLAESCU....144

DIASPORA IS GOING ONLINE. IDENTITY, LANGUAGE AND DIGITAL COMMUNICATION
Gabriela GOUDENHOOFT....150

THREE MEN IN A BOAT: NIETZSCHE, ADORNO AND CIORAN. ON TRANSMUTATION OF VALUES
Ovidiu Marius BOCŞA....160

THE LYRICISM OF *THE VOYAGE OUT*
Irina-Ana DROBOT....171

LE CHAMPS SEMATIQUE DU MOT *BLANC*
Adela-Marinela STANCU, Mihaela Claudia RACU....180

TRUTH AND FICTION
MAROSFŐI Enikő....188

APPROACHES TO TEACHING LITERATURE IN EFL CLASSROOMS
Alina Nicoleta PADUREAN....195

ARCHETYPAL MISSIONS
Otilia SÎRBU....201

PLEADING FOR AN AESTHETICS OF COLOURS, SOUND AND FORMS. KANDINSKY, SATIE AND BRÂNCUŞI
Ariana BĂLAŞA....207

PROPER NAMES DERIVING FROM LATIN IN THE WORKS OF V. ALECSANDRI AND I. L. CARAGIALE
Iuliana Adelina ILIESCU....212

THE ROLE OF LANGUAGE TESTING AND EVALUATION IN DEVELOPING COMMUNICATIVE COMPETENCE
Cristina MARIN, Corina GEANĂ 217

ONLINE COMMUNICATION PRAGMATISM
Adriana Denisa MANEA 227

WHAT DO SUBTITLERS TRANSLATE? PARTICULARITIES OF THE AUDIOVISUAL TEXTS WITH A SPECIAL VIEW ON THE SUBTITLING OF HUMOUR
Violeta TĂNASE 231

ADAM AND TWO EVAS – AN UNIQUE EROTIC TRIANGLE
Liliana FLORIA 238

SHORT ISTORIOGRAPHICAL REVIEW OF THE CATHOLIC REFORM/COUNTER-REFORM IN 17TH CENTURY TRANSYLVANIA: EVOLUTIONS, FEATURES
Diana Maria DĂIAN 247

ALEXANDRU PHILIPPIDE'S POETRY IN THE CONTEXT OF THE 20TH CENTURY ROMANIAN POETRY
Gabriela CRĂCIUN 260

POETIC TRANSYLVANISM IN THE CASE OF KÁNYÁDI SÁNDOR
Carmen HURUBĂ (DUDILĂ) 268

UTILITARIANISM AND CREATIVITY IN PREHISTORY: THE SMALL ART OF GUMELNIȚA CULTURE
Ioana-Iulia OLARU 274

THE RELIGIOUS LITERATURE FOR CHILDREN IN „THE UNIQUE BOOK"(1946)
Antonina Silvia FRANDEȘ ANDONE 282

STUDY ON THE UTILITY OF CONTRASTIVE ANALYSIS IN THE CONTEXT OF AUTHENTIC TEXTS CORPUS DEVELOPMENT
Laris BULAI 288

POSTMEMORY IN JONATHAN SAFRAN FOER'S *EVERYTHING IS ILLUMINATED*
Sorin-Daniel FAUR, West Universitz of Timişoara 296

HUMAN CAPITAL – A CENTRAL CONCEPT FOR SOCIAL DEVELOPMENT, CONTEXTUALIZED TO THE PROCESS OF GLOBALIZATION
Gabriela-Violeta IORDĂCHIȚĂ 302

THE FUNCTIONING OF THE CONSULATS IN GALAȚI DURING THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY
Ana-Maria CHEȘCU 306

THE ITINERARY OF THE ROMANIAN FAIRY-TALE
Maria MOVILĂ (POPA) 318

ION HELIADE RĂDULESCU AND THE 1848 GENERATION'S LITERARY PHYSIOLOGY
Marta ALBU 324

MYTH AND POETIC VISION IN *CONVORBIRI CU DIAVOLUL* AND *ÎNTOARCEREA FIULUI RISIPITOR* BY ION MUREŞAN
Vasile FEURDEAN 338

FROM WORD-MIRACLE TO WORD-WEAPON IN THE WORK OF NORMAN MANEA
Aurica STAN 360

LA LITTERATURE MAGHREBINE D'EXPRESSION FRANÇAISE-UN ESPACE DE QUESTIONNEMENT IDENTITAIRE
Otilia Maria AIOANEI 368

CHILDHOOD-TIME OF FIRST RESOURCEFUL EXPERIENCES IN THE POETRY OF ILEANA MALANCIOIU
Ioan GHEORGHIŞOR 379

BENIAMIN FUNDOIANU – BENJAMIN FONDANE AND ILARIE VORONCA: PORTRAITS OF TWO ROMANIAN-FRENCH TRANSLATORS
Cosmin-Gheorghiţă PÎRGHIE 385

UN REGARD SUR L'IMPOSSIBILITE DE LA TRADUCTION
Speranţa DOBOŞ 394

THE CRITICAL RECEPTION OF MIRCEA IVĂNESCU'S POETRY IN 2005
Diana DAN 402

NTOZAKE SHANGE'S HOLISTIC VISION OF ART
Amada MOCIOALCĂ 406

NARRATIVE STRUCTURES IN THE NOVELS OF RODICA OJOG-BRAŞOVEANU – SPECIALIZED STUDY
Dorina Nela TRIFU 411

TRAIAN CHELARIU AND THE REWRITING OF THE MIORITIC MYTH
Dana-Alexandra DOLGU-URSULEANU 415

MIHAI EMINESCU AND TÉOPHIL GAUTIER - FROM THE "AVATAR" TO "POOR DIONIS"- BETWEEN UNSLEEPING AND DREAM
Mihaela-Gabriela PĂUN 419

GEORGE BĂLĂIŢĂ'S CULTURAL AND LITERARY ACTIVITY IN POST COMMUNISM
Sabina MARCU 425

PUPA RUSSA – THE NOVEL AS THE EFFECT AND LIMIT OF A THEORETICAL FICTION
Florica PERSĂCEL (TEODORIUC) 431

THE IMAGE OF COMMUNISM REFLECTED IN THE ARCHIVES OF A FEW ORTHODOX PARISHES OF BUCHAREST
Claudiu COTAN 439

ROMANIAN CULTURE, PATRIMONIAL HERITAGE AND POPULAR ART
Adela MARINCU 448

THE POETICS OF THE FANTASTIC IN MIRCEA ELIADE'S PROSE
Nicoleta DUMITRACHE (HENȚ) 454

UNDER THE SIGN OF MAGIC – FANTASTIC SPACE IN VASILE VOICULESCU'S AND ION AGÂRBICEANU'S PROSE
Ana Alexandra SANDULOVICIU 459

THE MARQUEZIAN PATRIARCH: A DEMYTHICIZED MESSIAH
Alina ȚIȚEI 464

EUROPEAN LITERARY DIRECTIONS AND THEIR INFLUENCE ON THE ROMANIAN CULTURE (PRE-ROMANTICISM, ROMANTICISM, POST-ROMANTICISM, REALISM)
Ana-Elena COSTANDACHE 470

PROMOTING SCHOOLS THROUGH SOCIAL MEDIA
Alexandru-Cosmin APOSTOL 478

BESSARABIA IN MIHAI EMINESCU'S JOURNALISTIC WORKS
Mihaela MOCANU 484

THE POETIC ODYSSEY-A THEORETICAL DESCENT INTO THE WHITMANESQUE RENAISSANCE. PROLEGOMENA FOR WHITMAN'S UNIVERSE OF PERCEPTIONS
Ioana MUDURE-IACOB 492

OBSERVATIONS REGARDING THE STATUS OF THE PREPOSITION "A" IN ROMANIAN
Cristina CORLA (HANȚ) 500

OVIDIU'S EXILE POETRY – SOURCE FOR ESTABLISHING THE TRUTH REGARDING THE PLACES, CLIMATE AND VEGETATION IN TOMIS
Coca DORICA 505

PARNASIAN FEATURES OF ROMANIAN SYMBOLIST POETRY
Andreea Iuliana DAMIAN 511

FEATURES OF LIFE IN THE WEST, REFLECTED IN IOAN SLAVICI'S WRITINGS
Adela Cristiana GORCEA 518

MARGARET ATWOOD AND SUZANNE COLLINS: PERSPECTIVES ON SPACE, WAR AND SURVIVAL
Adela Livia CĂTANĂ 528

THE APPRECIATIVE MODE IN OLD ROMANIAN LANGUAGE
Iuliana-Valentina BOBOACĂ 537

"THE ROMANIAN POSTMODERNISM": DICHOTOMIES UNDER DEBATE
Bogdan RAŢIU 541

TRANSLATING "OTHERNESS": CROSS-CULTURAL DIALOGUE IN MONICA ALI'S *BRICK LANE*
Susana BUCIUMEANU 552

THE EXPERIENCE OF THE INTERVAL. NOTES REGARDING ANDREI BODIU'S POETRY
Catrinel POPA 563

CHARACTER ENLIGHTENMENT IN IRIS MURDOCH'S RETROSPECTIVE FICTION
Aura PANDELE 569

CHRISTIANITY CREATED EUROPEAN CULTURE
Călin ROŞU 577

(INTER)DISCIPLINARY FRONTEERS AND METHODOLOGIC ALTERNATIVES IN COMPARED LITERATURE: INTERCULTURALITY AND "INTERSEMIOTIC" TRANSPOSITION
Nicoleta POPA BLĂNARIU 581

THE COMPLEXITY OF ALEXANDRU ODOBESCU'S PERSONALITY
Elena –Lavinia DIACONESCU 596

THE COMPLEX OF THE EXTERNAL HELP: BETWEEN PARASITISM AND FAKE MESSIANISM
Lucian D. BĂICEANU 604

SPATIO-TEMPORAL CONFIGURATIONS IN MIRCEA NEDELCIU'S PROSE
Ana-Valeria GORCEA (STOICA) 609

THE BOOK OF AUCTORIAL SINCERITY. OCTAVIAN PALER'S NOVEL *LIFE ON A PLATFORM* AND THE CONTINUOUS NECESITY OF PROBLEMATIZING THE EXISTENCE
Mariana Simona VÎRTAN (PLEŞA) 618

ON THE AUCTORIAL SUBJECTIVITY IN SPECIALIZED LITERATURE
Ioana-Crina COROI 630

LITTERATURE ET MARKETING : LE CAS DE ZOLA
Daniela-Ionela COVRIG 636

ABOUT THE LABYRINTH OF SELF-KNOWLEDGE AND THE MYTH OF INTERNAL HAPPINESS
Adrian IANCU 650

PLACE APPELLATIVES AND PLACE NAMES IN ROMANIAN. SPECIAL ATTENTION PAID TO THE TOPONYMS OF BISTRA AND SEBEŞ VALLEYS (CARAŞ-SEVERIN COUNTY)
Diana BOC-SÎNMĂRGHIŢAN 658

DIVERSITE MULTICULTURELLE ET FRANCOPHONIE DANS LA LITTERATURE DE L'ESPACE EUROPEEN ET CANADIEN
Mădălina Camelia INGRAM (ŢINTEIA) 666

DO ASSERTIONS, QUESTIONS OR WISHES MAKE A 'THICK' TRANSLATION?
Anca-Mariana PEGULESCU 674

MIRCEA CĂRTĂRESCU: THE PUBLICISTIC PROSE – BETWEEN AUTOBIOGRAPHY AND FICTION
Sofian DIANA 679

DU-TE VREME, VINO VREME! AND THE MYTH OF PARADISE
Doina POLOGEA 687

TEACHING FOREIGN LANGUAGES TO THE NEW GENERATION
Edith-Hilde KAITER 692

EDWARD GORDON CRAIG ET L'ART DU SPECTACLE
Cristina SCARLAT 700

A DISTINCT PROFILE: AUTOFICTION WOMEN-AUTHORS OF "EGO.PROZA" COLLECTION
Violeta – Teodora LUNGEANU 704

THE PANORAMA OF A POLYPHONIC REALITY, THE ANALYSIS OF AN *ADDENDA* IN LIVIUS CIOCÂRLIE'S DIARY „CU DINŢII DE LÂNĂ. JURNAL 1978-1983
Elena MATEIU (MANOLE) 711

ELIADIAN HERMENEUTICS IN POLAND: STANISLAW TOKARSKI – *ELIADE AND THE WEST*
Magdalena FILARY 716

RELIGIOUS FORMS GENERATED BY THE RELATIONSHIP BETWEEN EROS AND THANATOS IN CEZAR IVĂNESCU'S POETRY
Valeria CIOATĂ 724

THE EVOLUTION OF THE CONCEPT OF LITERARY HISTORY. THEORETICAL DELIMITATIONS
Roxana-Oana MÎNDRU 730

GOETHE'S *FAUST* IN ROMANIAN CLOTHING
Emilia ŞTEFAN 738

LE DERNIER FONDANE
Bianca-Livia BARTOŞ 744

THE FRACTALS OF VASILE LOVINESCU'S VISION
Elena Alina BĂRBUŢĂ 750

FROM MYTHS TO ARCHETYPES: *BRANCUŞI'S ENDLESS COLUMN*
Minerva-Teresa LĂCĂTUŞU 755

ARS POETICA IN THE POETRY OF DETENTION
Lavinia-Ileana GEAMBEI 759

GEORGE BARIŢIU – REFLECTIONS UPON THE HOME INDUSTRY REFLECTED IN THE *TRANSILVANIA* MAGAZINE
Gherghina BODA 766

A GENDER-NEUTRAL LANGUAGE: MYTH OR REALITY?
Giulia SUCIU 770

INDIVIDUAL AGENCY IN HISTORY? GOETHE AND TOLSTOY ON "NAPOLEON BONAPARTE" CASE
Mădălin ONU 774

THE LYRICAL LANGUAGE OF POST-COMMUNIST ROMANIAN WRITERS
Irina GRIGORE 781

THE LIFE AND POWER OF STORIES: HANS CHRISTIAN ANDERSEN AND ION CREANGĂ (CASE-STUDY)
Luiza MARINESCU 786

IMAGINARY SYMBOLISM IN FĂNUŞ NEAGU'S PLAYS
Ana-Maria OLARU (TICU) 797

CLASSIC INTERTEXTUALITY VS. RIZOMATIC GENOTEXTUAL PHENOMENA
Igor URSENCO 802

IOANICHIE OLTEAN, THE THIRD BALLAD-AUTHOR OF THE SIBIU LITERARY CIRCLE
Delia Natalia TRIF (ANCA) 810

ROMANIAN PRESS IN TIMISOARA AT THE BEGINNING OF THE XXTH CENTURY
Ionela Simona SCRIDON 816

THE HISTORY AND TRADITION OF THE ROMANI
Ana NICULESCU 821

"IN TWO SUITCASES AND THREE BUNDLES" OR BASARABIA - BUFFER LAND. NON-PLACE REPRESENTATION IN THE NOVEL 'BESSARABIA' BY PAUL GOMA
Veronica NANU 825

JEDEDIAH BERRY, *INHERITANCE*: AN APPROACH FROM THE PERSPECTIVE OF THE NEW CRITICISM
Ofelia TOFAN (married AL-GAREEB) 831

THE ROLE OF *STEAUA* MAGAZINE IN PROLTETCULT
SZABÓ Zsolt 836

THE GAME OF ANTINOMIES IN CAMIL PETRESCU'S THEATRE
Cosmina Andreea ROŞU 841

NARCISSISM AND EROTISM IN MARIANA MARIN'S POETRY
Angelica BĂEŢAN (STOICA) 849

DUNĂREA REVĂRSATĂ: RADU TUDORAN'S CUSTOMISED VERSION OF SOCIALIST REALISM
Jeanina Simona CACUCI 855

ISLAMIC METAPHYSICAL ELEMENTS
Adriana Claudia CÎTEIA 863

THE SUPPORT GROUP FOR AUTIST CHILDREN PARENTS
Loredana BĂNICĂ 871

AVANT-GARDE VERSUS MODERNITY
Mirela RADU,
Cristina Veronica ANDREESCU 881

WRITING AS EXISTENTIAL SOLUTION – REGARDING ANA BLANDIANA'S *FALS TRATAT DE MANIPULARE*
Anamaria DOBRESCU (POPA) 888

LITERARY HISTORY GOES FURTHER
Ştefan VLĂDUŢESCU 893

THE SPIRITUAL BODY AND THE THEME OF THE MIRROR IN HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU'S SHORT PROSE
Mihaela STANCIU (VRAJA) 898

THE SPACE IN ALEXANDRU VONA`S NOVEL
Lucian-Nicu RĂDĂŞAN 902

LA TRADUCTION DU DISCOURS DRAMATIQUE
Violeta LUPAŞCU CRISTESCU 906

KAFKA'S "METAMORPHOSIS" APPROACHED VIA AN INTERDISCIPLINARY PERSPECTIVE"
Clementina Alexandra MIHĂILESCU 915

LANGUAGE FUNCTIONS IN A COMPARATIVE CLASSIFICATION OF INTERJECTIONS. POTENTIAL BENEFITS TO THEIR TRANSLATION
Olivia-Cristina RUSU....920

NERVAL'S VISIONARISM. *AURELIA*
KOZAK Larisa....931

EKPHRASIS AND REVERSED EKPHRASIS AS ADAPTATION PROCESSES
Lavinia HULEA....939

LE PROBLEME DE L'ART DANS *RUE DU HAVRE* DE PAUL GUIMARD
Emanuel TURC....945

LE SUJET EN TANT QU'ALTER EGO DANS LE ROMAN AUTO-SPÉCULAIRE
Leontina COPACIU....954

LES FESTINS FEERIQUES DE PERRAULT : SYMBOLES DANS LA TRADUCTION
Iulia CORDUŞ....959

UPON SOME LEXICALIZATIONS OF CHRISTIAN SPIRITUALITY IN THE 1648 CALVINIST CATECHISM
PÁL Enikő....968

ROMANIAN LANGUAGE IN THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY
Elena Andreea POPA....981

THE LITERALITY OF THE JUXTAPOSITION OF BLANCHOT, MAGRITT AND DE CHIRICO
Patricia APOSTOL....986

FEMININE CONFESSION LITERATURE. HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU, *ARABESCUL AMINTIRII*
Elena FILOTE (PANAIT)....992

AN ANTHROPOLOGY OF THE LUDIC EXPRESSION CONSIDERING THE QUESTION "WHAT HAPPENS WHEN IRONY IS (NOT) TAKEN SERIOUSLY?"
Liviu Iulian COCEI....1003

COSTACHE OLĂREANU – MOMENTS OF ADOLESCENCE
Elena LAZĂR (BURLACU)....1008

ONEIRIC SYMBOLS IN MIRCEA CARTARESCU'S *TRAVESTI*
Silvia-Maria COMANAC (MUNTEANU)....1013

SEPTIMIU BUCUR – THE TOPOLOGY OF A PERSONALITY'S DEVELOPMENT
Dumitriţa Florina TODORAN (POP)....1024

ALIMAN AND THE MEPHISTOFELIAN PACT
Nicoleta Doina POP (POCAN)....1033

THE METAMORPHOSIS OF WINE WITHIN IAGO'S VILLAINY - SHAKESPEARE IN VERDI'S *OTHELLO*
Letiția GOIA
Cornelia CUTEANU....1038

DAS MOTIV DES WAHNSINNS IN DER DEUTSCHEN LITERATUR – VON GEORG BÜCHNER BIS PATRICK SÜSKIND (THE MOTIF OF MADNESS IN GERMAN LITERATURE- FROM GEORG BÜCHNER TO PATRICK SÜSKIND)
Simona OLARU-POȘIAR....1044

THE (PRE)ROMANTIC MACABRE IN VASILE AARON'S WORK: *REPORTA DIN VIS*
Oana POP....1053

THE GREAT WAR AND THE GREAT DEPRESSION: THE LOST LINK
Cristian Alexandru BOGHIAN....1058

LE LANGAGE SPÉCIALISÉ DE LA PUBLICITÉ. DIFFICULTÉS DE LA TRADUCTION DU TEXTE PUBLICITAIRE
Maria Cătălina RADU....1065

THE ETNOGRAPHIC WRITING AND THE DISCURSIVE TECHNIQUES OF THE POSITIVIST PARADIGM
Maria GROSU....1070

THE MYTH OF ORPHEUS. PARALLEL BETWEEN THE ANCIENT POETRY OF OVID AND VERGIL AND THE MUSIC FROM THE BEGINNING OF THE 17TH CENTURY COMPOSED BY CLAUDIO MONTEVERDI
Maria Virginia ONIȚA....1078

LE TOPOS DE LA *MATER DOLOROSA* DANS UN RÉCIT DE SYLVIE GERMAIN
Serenela GHIȚEANU....1088

THE MYTH AND LITERATURE: THE LEGEND
Alina Luciana OLTEAN....1093

OTHERHOOD, DEATH AND THE REMAKING OF AN IDENTITY IN TONI MORRISON'S "UNBALANCED" WORLDS
Daniela-Irina DARIE....1097

NICOLAE STEINHARDT- ESSAYIST
Claudia CREȚU (VAȘLOBAN)....1105

SYMBOL, IMAGE AND NATURIST METAPHOR IN ION HOREA'S POETRY
Ana-Maria ȘTEFAN (PAPUC)....1109

THE METAMORPHOSES OF A DESTINY – GABRIELA MELINESCU
Bianca CRUCIU....1118

NO GIPSY VENUS- ZOLI, ANOTHER HEROINE OF COLUM MCCANN
PUSKÁS-BAJKÓ Albina....1124

STATUTES OF THE CULTURAL AND SOCIAL MEETINGS AND THEIR ROLE IN ASSERTING ROMANIAN CULTURAL MOVEMENT IN TIMISOARA. 1867-1918
Alin Cristian SCRIDON....1133

A LOVINESCIAN MARK
Carmen Elena FLOREA....1141

FORMS OF TRANSTEXTUALITY IN IOAN PETRU CULIANU'S LITERATURE
Adriana Dana LISTES POP....1147

IOAN AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI – CORRESPONDENCE, NOVEL AND POLEMICS
Mirela Alina MORAR (POPA)....1156

PIERRE MICHON, L'HISTORIEN
Alina PINTICAN....1164

COUNTERCULTURE BETWEEN DEMOCRACY AND TOTALITARIANISM
Senida POENARIU....1168

SYMBOLICS OF LIGHT AND THE LIVING IN A POETIC MODE
Lorena-Valeria STUPARU....1174

POSTMODERNISM: HISTORICAL AND THEORETICAL CONSIDERATIONS
Monica SIMON....1183

THE NEED FOR MARKETING IN RELIGIOUS ACTIVITIES
Doina GURIȚĂ....1189

QUENTIN COMPSON: TRAPPED IN *ILLO TEMPORE*
Oana-Raisa Stoleriu....1196

TERMES ET CONCEPTS DE L'ECONOMIE VERTE
Ruxandra PETROVICI....1202

RELIGION AND LITERATURE – PARADIGMS WITH IMPACT ON THE PRESENT SOCIAL MENTALITIES
Amalia-Florentina DRĂGULĂNESCU....1206

ELEMENTS OF AESTHETIC IDENTITY IN CHARLES BAUDELAIRE'S WORK
Simona-Andreea ȘOVA....1213

TRADUCTION ET RÉFÉRENCE: ENJEUX PRAGMATIQUES ET NARRATOLOGIQUES DE LA TRADUCTION DES STRUCTURES COHÉSIVES DU FRANÇAIS VERS LE ROUMAIN
Raluca-Nicoleta BALAȚCHI....1220

THE ROMANIAN GULAG AND THE MEMORY OF A TRAUMATIZING PAST
Dumitru-Cătălin ROGOJANU 1227

METAMORPHOSIS AND IDENTITY IN *RINOCERII, ALICE ÎN ȚARA MINUNILOR* AND *ALICE ÎN ȚARA DIN OGLINDĂ*
Andreea SÂNCELEAN 1231

A SHORT HISTORY OF THE CONCEPT OF PERSONIFICATION
Anca NEMEȘ 1241

SECULAR ASPECTS OF CHRISTIANITY IN THE POSTMODERN CONTEXT (GIANNI VATTIMO AND RENÉ GIRARD)
Ion VRABIE 1247

"TOMIS" IN THE CONTEXT OF COMMERCIAL RELATIONS FROM THE EASTERN MEDITERANIAN (I-IV CENTURY A.C.)
Monica-Luminița LĂU COZMEI 1253

THE CONCEPTS OF "FOREIGNER" AND "ABROAD" IN THE LITERARY WORKS OF HERTA MÜLLER
Teodora-Bianca MORARU 1260

ARGUMENTATIVE STRATEGIES IN THE CARAGIALIAN POLITICAL DISCOURSE
Anda-Elena MOLDOVAN 1268

THE *SECESSION* ORNAMENT IN TÂRGU-MUREȘ. THE STUCCO ORNAMENT
Cristiana PUNI 1272

THE DISCOURSE OF DISSOLUTION AND THE ORDER OF THE DENIAL. THE POSSIBILITY OF A PATTERN TO THE STRUCTURE OF IMAGERY
Doina-Emanuela VIERIU 1280

ROMANIAN MASS LITERATURE: THE LITERARY ADVENTURES OF CHILDHOOD AND YOUTH
Bianca VENȚE 1286

UNDER THE SIGN OF REALISM. A POSSIBLE DIALOGUE BETWEEN TWO WRITERS: GEORGE BĂLĂIȚĂ AND JAMES JOYCE
Elena Băiceanu (PÂRLOG) 1294

TEODOR NEȘ – *„OAMENI DIN BIHOR"*
Ioan FABIAN 1302

THE PRIVILEGED SPACE OF THE MIRROR IN ALICE BOTEZ'S IMAGINATION
Mihaela ȚICALO-GRĂDINARIU 1309

THESES AND ANTITHESES IN THE LINGUISTIC WORKS OF ION HELIADE-RĂDULESCU
Andreea-Sabina NAPEU 1317

THE 1956 DEBATE. SUBVERTING THE PRIMACY OF THE TEXT?
Viviana IACOB 1321

THE CHARACTER FICU, BETWEEN REALITY AND IDEALITY. AN ANALYSIS OF THE NOVEL *CALEA VĂCĂREŞTI* BY ISAC PELTZ
Claudia CÎŢĂ 1331

V.S.NAIPAUL'S *THE MYSTIC MASSEUR*: DEFINING FAILURE AND SUCCESS FOR THE COLONIAL SUBJECT
Roxana Elena DONCU 1337

THE ROMANIAN DISCOURSE ON TRANSLATION IN PERIODICALS (1800-1945)
Ana-Magdalena PETRARU 1344

THE VELVET CAGE. OPPRESSIVE MOTHERS IN LITERATURE
Iudita FAZACAŞ 1355

THREE MEN IN A BOAT: NIETZSCHE, ADORNO AND CIORAN. ON TRANSMUTATION OF VALUES
Ovidiu Marius BOCŞA 1362

BIBLICAL TOPONYMS IN THE CEREMONIAL TEXTS FROM THE RITUAL OF *COLINDAT* IN THE VALLEY OF ALMĂJ, THE CARAŞ-SEVERIN COUNTY
Maria VÂTCA 1375

VALENCES OF RELIGIOUS IMAGINARY REFLECTED IN ROMANIAN FAIRY-TALES
Maria HOLHOŞ
Andra Gabriela HOLHOŞ 1381

MANAGERIAL VALUES
Diana Lona LEONTE 1391

LIFE, LIMITS AND WORRY IN THE NOVEL *LIFE ON A PLATFORM* BY OCTAVIAN PALER
SZILÁGYI (SZÖVÉRFI) Judit-Mária 1396

BEAUTIFUL AND FORGOTTEN (ANTOANETA BODISCO)

Al. CISTELECAN
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: The article describes the literary work of Romanian poetess Antoaneta Bodisco, focusing on the most relevant features of her style and thematic universe, while at the same time contextualizing her cultural profile in the Romanian society of the first half of the 20th century. As the author underlines, Bodisco stands out as a poetess favoring confession and reflection in a mediated way and employing a classicist style.

Keywords: Antoaneta Bodisco, Feminine Romanian poetry, poetic classicism, reflection, confession, sense, sensibility.

Era atît de frumoasă încît nu numai că tulbura toată strada și răsucea toate capetele după ea, dar mai și stîrnea gesturi spontane de mare teatru galant-stradal: în noiembrie 1943, abia ajunsă la Madrid ca secretară a Institutului Cultural român și asistentă a directorului Alexandru Busuioceanu, un spaniol absolut și intempestiv își așterne pelerina sub picioarele ei, atît de brusc încît fata mai că se împiedică.[1] Dar n-o face, firește, căci frumusețea nu se împiedică în omagii, ci doar trece suveran peste ele. Tot frumusețea ei trebuie să fi fost și cauza imperativă care l-a determinat pe Cioran să-i care bagajele la tren (de era să-l și piardă), măcar că Cioran nu era nici atunci singur. În orice caz, la hotelul din Paris, unde s-a oprit pentru a lua trenul spre Madrid (va călători, de la Paris pînă la granița spaniolă, în același compartiment cu Mircea Eliade, aflat și el în drum spre Lisabona), o aștepta un întreg ciopor admirativ: Cioran, Eliade, Horia Rădulescu, Ion Dragu[2] ș.a. De nu se vor fi strîns acolo anume pentru Antoaneta, nu contează: contează c-au rămas mai toată noaptea pentru ea, sporovăind vrute și nevrute. Iar dacă mai e cineva care nu crede că era atît de frumoasă pe cît zic, n-are decît să se uite la fotografia ei din nr. 4/1998 al *Vetrei.* Să vedem dacă mai încap apoi obiecții și rezerve.

Dacă și așa mai încap, mai adaug doar poeziile pe care i le închină Alexandru Busuioceanu (dintre care una atît de frumoasă încît însuși Vicente Aleixandre "ar fi vrut să fie scrisă de el"); ca să nu mai spun că, din scrisorile publicate de Liliana Corobca,[3] rezultă destul de transparent că Antoaneta n-a fost cauză chiar mică în impulsul poetic al lui Busuioceanu.

Și asta nu e totul. Cine a auzit-o vorbind/citind la *Europa liberă* (după moartea soțului, în 1962, se mută, cu fetița încă mică, din Spania în Germania) știe că Antoaneta ar fi fost lectorița ideală: cu un glas de nu profund, în orice caz cu ape de mătase adîncă, în care făceau ecou discret vibrațiile interioare; o voce învăluitoare ca o ninsoare însorită și ca o umbră de tei. O voce de vrajă, asta e sigur.

Pe Antoaneta Bodisco o chema, înainte de măritiș, Iordache și – ne spun dicționarele[4] – era nepoata lui Vladimir Streinu.[5] E pitești eancă, fată de ofițer (s-a născut în 1916, la Pitești;

[1] Cel puțin așa-și amintește – și nu cred că inventează – în *Rememorări*-le din *Vatra,* nr. 12/1997.
[2] *București, Gara de Nord, nov. 1943,* în *Vatra,* nr. 9/1997.
[3] În *România literară*, nr. 7/2004.
[4] Har Domnului, e prezentă atît în *Dicționarul scriitorilor români*, A-C (coordonat de Mircea Zaciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995; articolul dedicat ei aparține chiar lui Mircea Zaciu), cît și în *Dicționarul general al literaturii române*, A-B (Editura Univers Enciclopedic, București, 2004; articolul e semnat de Stancu Ilin), în *Enciclopedia exilului literar românesc,* 1945-1989 (Editura Compania, București, 2010, Ediția a II-a revizuită și adăugită) a lui Florin Manolescu, precum și în

moare la Köln, în 2005), cu o copilărie ce pare, din memoriile ei, o poveste frumoasă și inocentă.[6] La Pitești începe să și scrie poezii (”sub nucul bătrîn”, pe care nu-l va mai regăsi în 1970, cînd face o vizită în țară, după exilul început la sfîrșitul războiului), printre lecțiile de vioară predate de ”domnul Serafim”.[7] La secția de ”clasice” de la literele bucureștene e colegă cu viitorul mare arheolog (italian; sau pentru italieni) Dinu Adameșteanu iar după absolvire Ion Petrovici o va angaja la ministerul propagandei și la cel al culturii – de unde o va trimite la Madrid.[8] Tocmai la timp pentru a asista la premiera spectacolului madrilen după *Demonii* lui Dostoievski, în adaptarea lui Arvid de Bodisco, ”balticul germano-ruso-estonian” pe care-l și cunoaște cu acest prilej și cu care se și mărită (nu chiar repede, dar nici prea tîrziu).[9] Exilați amîndoi, și ea și Arvid, trăiește, zice Mircea Zaciu, din meditații și colaborări la radio și-n presa madrilenă.[10] În orice caz, nu se lasă și se probează ca scriitoare în spaniolă, publicînd, în 1949, la Madrid, un roman - *Un puerto en el Mar Negro,* despre care Florin Manolescu zice că e ”de aventuri pentru tineret”.[11] A scris și poezii în spaniolă, ba chiar a început și un alt roman spaniol, din care a rămas doar cu fragmente (plus niște traduceri din Properțiu, în amintirea profesorului ei preferat, N. I. Herescu); s-a încercat, fără mare noroc, și-n cariera de scenarist.[12] Începe să-și publice poeziile (și prozele), în revistele exilului românesc, după 1950, iar în 1970 Mircea Popescu îi forțează mîna și-i editează, la Roma, singurul volum: *La apus de cuvînt.*[13] E un volum care are eleganța unui album de artă, cu ilustrații de Eugen și Tudor Drăguțescu.

În cele *Două cuvinte* așezate de Mircea Popescu în deschiderea volumului, acesta o consideră ”o post-gîndiristă umblată prin Europa” (nu doar ca turistă, firește, ci mai degrabă ca instrucție poetică) și ”mai înrudită cu Pillat decît cu Blaga”; dar înrudită, ”mai ales, cu Voiculescu”. E o empatie pillatiană de substanță, remarcată și de Mircea Zaciu și de Stancu Ilin (dar mai vizibilă e o tentație barbiană, reflectată în epitetele ermetizante sau abstractizante). Primește pentru carte vorbe frumoase de la Vintilă Horia, care o admiră pentru ”claritatea /…/ simbolică” (asta se trage, fără-ndoială, din școala latină) și o consideră – flatant eminent – ”o poetă mare printre poeți mulți și mici” (spre cei din exil bate maliția lui Vintilă Horia).[14] Comentariu mai aplicat îi rezervă însă doar Sanda Stolojan, în *Limite,*[15] evidențiind ”senzualismul subtil” și pendularea/îmbinarea între ”două dimensiuni opuse și necesare: intensitatea și măsura, elanul și reținerea”. Despre ”senzualitate suavă” vorbește și Mircea Zaciu, constatînd și el o pendulare ”între asceză și senzualitate, între ideal și

---

Dicționar-ul *subiectiv de literatură. Argeș* (Editura Ordessos, Pitești, 2012), realizat de Sergiu I. Nicolaescu. Ba chiar cîteva vorbe – bune – spune despre ea și Marian Popa, în *Istoria literaturii române de azi pe mîine,* I (versiune revizuită și augmentată, Editura Semne, București, 2009). Din aceste dicționare am luat majoritatea datelor biografice.

[5] Se poate, deși doamna Ileana Iordache-Streinu mi-a mărturisit că ar avea dubii în această privință; Vladimir Streinu lucra și el, în anii '40, în același Minister al Propagandei unde lucra și Antoaneta și rămîne de mirare că nu l-a căutat/întîlnit niciodată. Ca nepoată cu preocupări literare e, într-adevăr, ciudat să nu-și fi căutat unchiul care era deja o personalitate în domeniu.

[6] Nu știu dacă și-a terminat de scris *memoriile*, dar fragmente din ele au apărut în *Vatra* în 1996, 1997 și 1998. Chiar neterminate, ele ar merita să apară într-un volum – nu mai spun de poezii! Nu doar pentru valoarea ”documentară”, ci și pentru limpezimea artistică și eleganța rememorării.

[7] *Rememorări,* în *Vatra,* nr. 9/1998.

[8] Cf. interviului din *Vatra,* nr. 5/1998.

[9] *Yo que soy tiempo…,* în *Vatra,* nr. 3/1998.

[10] *Dicționarul scriitorilor români,* A-C, p. 300.

[11] Florin Manolescu, *op. cit.,* p. 94.

[12] Cf. interviul din *Vatra,* nr. 5/1998.

[13] Colofonul zice că ediția a fost îngrijită de Eugen Drăguțescu, Mircea Popescu și Gino Viana, iar volumul a fost tras în 666 de exemplare.

[14] Cf. *Vatra,* nr. 4/1998, unde e reprodusă scrisoarea lui Vintilă Horia, trimisă Antoanetei la 12 aprilie 1971.

[15] Numărul pe decembrie 1971; comentariul e reprodus în *Vatra,* nr. 4/1998.

epicureic”.[16] Dar dacă Marian Popa are dreptate (și are) iar ”simbolurile sunt din genul sălbatic – feline, fiare, ciute, șerpi, sînge”,[17] devine că senzualitatea nu poate fi chiar suavă, ci doar bine ținută în frîu și reprimată prin sublimări ori condensată imploziv în simboale cu ardență (spirituală și senzuală deopotrivă). Cam așa și e în peisajele epifanice ale Antoanetei, unde misteriozitatea are mereu electricitate senzuală și tulburarea lumii induce un fel de narcoză. Peisajele ce ies de sub această pensulă cu firele muiate în mister surprind clipa de transfigurare, momentul de salt în tulbureală și de subvertire narcotică a lumii. E o descripție aparent detașată, cu o scriitură contemplativă, a intrării în vrajă, a crizei de miraj, cu destule infuzii senzuale lîngă seninătatea de reportaj: ”Semne de foc s-arătau în dumbravă./ Cîrd de lăstuni mai veghea pe ulucă,/ Valea, pădurea, le sorbea o nălucă,/ Greerii goi ațipeau în otavă.// Vremea în pruni se sfia să se culce./ Duh de pripas vînturase ghiocul,/ Ceasul din urmă-și plinise sorocul,/ Zodii de om cu ochii pe cruce,// Fiara, tiptil, cobora pe potecă,/ Lotru sihastru cu luna-n privire!/ Tremură-n ea nădejde de mire,/ Șale subțiri ca ața-n suveică” etc. (*Presimțire*). Antoaneta are o imaginație austeră, concentrată (poate unde vrea să reproducă într-adevăr ”esențele unei lirici subtile și profunde”, cum zice Zaciu),[18] dar stările pe care le reportează sunt, în general, de transport, de alunecare: ”Ce leneșă înfrîngere în pleoape!/ O rază se strecoară nevăzută/ Și tremură învinsă între gene.// Conturul scade-n umbră, se destramă./ Te doare zborul clipei în orbită,/ Tăcerea fără rost din întuneric.// În sînge, domolit, se-ngînă somnul./ Fără-ncetare mintea născocește/ Mănunchi îmbelșugat de-nchipuiri.// Aluneci, deodată, în genune./ Zadarnic cauți zorii între cețuri./ Măsoară ceasul, vremea, din perete” (*Somn*). Ce-i al ei e al ei, însă: știe prea bine să insinueze în reverie o undă de primejdie și să tensioneze astfel stările, unind narcoza cu panica: ”Viața-ntîrzie ametită în valuri./ Clipa e somn și mirare și preget!/ Visul mîngîie o tristețe de algă.// Farmecul lumii se topește în mare./ Ochiul bolnav de ostrov și lumină/ Caută umbra în odihna din mîluri.// Spaima-nfioară și trupul de șarpe./ Ochiul veghează, cel viclean de morenă./ Gura suspină îmbătată de sînge./ Vine iubirea ca un chip de nălucă,/ Scutură frunza și mărgeanul în floare./ Vremea se-nchide, speriată, în scoică” (*Marină*). Versuri de exil (tema exilului flutură deschis în cîteva piese), era inevitabil ca Antoaneta să nu parcurgă în primul rînd constelația reveriei de natale și să nu dea curs, într-un climat melancolic, reveriei anamnetice: ”La umbra curatelor mîini/ anii s-au împlinit spornic,/ glasuri mă îndemnau din fîntîni// Muma mea, nenuntită, Pădurea,/ legăna pruncii./ Sînul proaspăt de rouă/ ademenea smeii.// Rătăceam învoită/ prin sîmburi și șoapte/ înmulțite în vînt.// Minuni fără număr/ îmi ațineau calea.// Și mă vroiam în văzduhul/ care mînuia zborul/ somnoroaselor păsări.// Mă însoțeam cu Nimicul,/ cu clipa golașă, cu dorul/ care-mi ispitea jocul” (*Copilărie*). Nostalgiile ”se topesc”, într-adevăr, ”în plăcerea rememorării”, cum constată Mircea Zaciu,[19] și sunt antrenate într-o feerie scripturală de mare candoare prerafaelită, apropiind-o pe Antoaneta, cu voie ori fără, de viziunea candid-fantastă a lui Emil Botta. Dar ”gîndirismul” ei tardiv e discret și fără doctrină, chiar dacă și ea vede poezia, alegoric, în proiectul asistențial al grației și al cooperării: ”În lutul neplîns/ nici de om, nici de prunc,/ a zăbovit/ din zori pînă seara;/ izbăvită de timp/ lumina mi-a îndrumat mîna//. Rotunjeam toarte, copăi/ începute de Domnul” (*Olar*). Ce-i drept, evenimentul – fie că-i de peisaj, fie că-i eveniment, ca să zic așa, contemplativ, fie că-i unul participativ – e revelat întotdeauna ca epifanie, fie că-i străbătut de unda erotică, fie că-i străbătut de presimțiri funeste. Asta ar putea ține de patentul gîndirist, mai ales că metafora Antoanetei, dusă mereu spre contragere, sublimează și domesticește, de regulă, o violență (fie senzorială, fie pur traumatică), făcînd transparent un tipar expresionist bine așezat sub

[16] Mircea Zaciu, *op. cit.*, p. 301.
[17] Marian Popa, *op. cit.*, p. 1088.
[18] Mircea Zaciu., *op. cit.*
[19] Idem.

notațiile descriptive: ”Tremură plopii la capăt de lume./ Fără zăbavă, nu, fără odihnă:/ grabnic, cu spor, ca un șarpe în umbră.// Noaptea se-nalță și țipă ca o bufniță./ Fără prihană, nu, fără pricină:/ trupul de ger e bătut și de viscol.// Goală e vița de vie-n rugină!/ Fără aromă, nu, fără duh de tămîie:/ Buna Vestire îngheață în sloiuri!” (*Triptic*, III). Clasicistă, ar fi fost mirare să nu facă mică paradă de teme clasice și să nu gloseze pe seama lui *Narcis*, a *Tristiei* ori a *Morții lui Don Quijote*; nu e, însă, pură poezie de reflecție și glosă, ci poezie întoarsă spre – și asumată – confesiv; confesionale nu mai puțin mediate decît celelalte, căci Antoanetei nu-i place confesiunea imediată, ci doar cea implicită.

PRACTICAL APPROACHES OF THE DRUG-PREVENTION

ALBERT Lorincz Eniko
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: In our study we offer a practical explanation of the prevention which can contribute to a change of perspective and to long-term, multilevel interventions.
Topics about prevention are present among the resources and discussions in home specialty literature for decades, in campaigns or rather sporadically. However, we can observe a lack of regional or national coordination, and planned collaborative prevention practices. In the same time, we rarely find an aggregation and summarized interpretation of the theoretical models. Our study presenting the practice of the integrated prevention is a theoretic paper, based on research experiences and with the purpose to offer orientation to those deal with the planning of the school-related preventive programs and activities. Our study raises to theoretic level the empirical dates which we have gained through various researches focused on drug-related topics in the last decade.

Keywords: levels of prevention-integrated, process of the implementation, prevention-multilevel planning, principle relating to prevention

1. The interpretive framework and the realization of the prevention

The purpose of our study is to present how it is possible practically to carry out the prevention advised by us, which reflects a change of perspective too. The change of perspective means that „prevention is nothing else but health-development, the consolidation of the need for a healthy way of life. Thus the prevention, even the drug-prevention is not only related to drugs but to many various topics" source.

According to Catalano and Dooley (1980) the intervention must happen on both micro- and macro level. Targeting the individual, the school, the family, the friends and the free time and community activities. The intervention must be imagined as part of a continuum: individual-family-community-organizations-whole population. This can be realized in several steps. Adapting it for the home circumstances we suggest the following model:

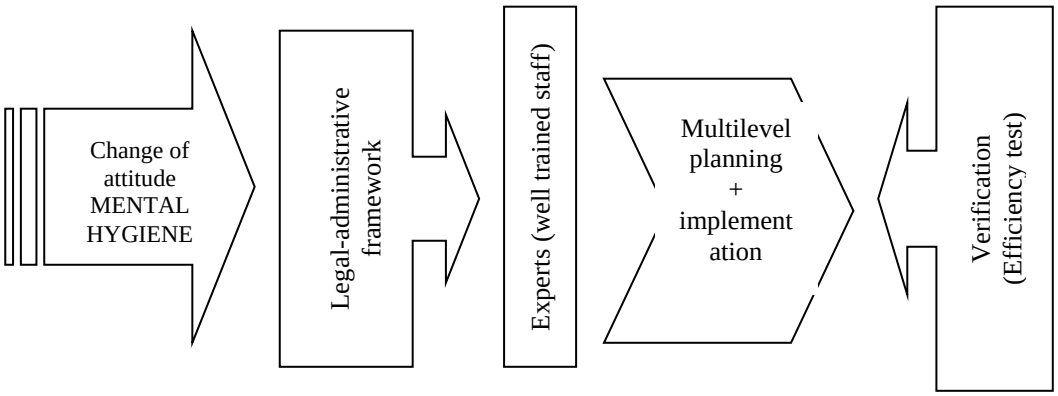


Figure 3. The process of the implementation of the integrated prevention (Albert-Lorincz 2011.)

The change of attitude refers to the health-protection, to the organization of the health-preserving and health-developing activities. For this it is necessary to treat health as a value to be followed, avoiding the restriction of the prevention only for drugs and for the instruments of the police and the criminal law. The change of attitude must happen on both of the individual's and on the society's level. An effect must be taken on the interpersonal relations, to the group-structures, institutions and organizations. The effects must roll on in groups, this is called multiplicative effect.

This approach requires on the individual's level a complete change of attitude and lifestyle, the changing of the habits which are harmful for the health and the practice of the healthy lifestyle. In order to realize this there's need of conscious self-control, which the bibliography labels as restructuring (reforming) self control (Rosenbaum 1990, cited by Kulcsár 1998). All these require adaptation and flexibility, as the former habits must be overwritten. The learning of necessary skills which one needs in situations requiring adaptation, creativity, flexibility contributes to the construction and planning of the positive health-conduct.

To the change of attitude belongs the fact that the prevention must be realized not in ad-hoc way, through minor programs, but in a planned way, integrated into the school-work, teaching-plans, and thus the personalize approach is also necessary. A complex health-developing programs should be integrated into the school curriculums which would offer specific skills and not only knowledge adapted to the school-classes and age related peculiarities. First of all the implementation of the mental hygienic attitude into the schools' life should be reached, the creation of the so called „healthy school'' which- eve mom the planning of the ratio of learning-free time- not only in theory, but also in practice focuses on the holistic image of health. A very important role should have the programs targeting the elimination of the risk factors generated by the schools. The drug-related programs should not be deterrent or based on prohibition. The positive, "why and how to do"-like programs are much more efficient.

2. Points of principle relating to prevention

In the case of the teen-agers the efficiency of the school-related prevention is very important. We are convinced that in such activities all the members of the teaching stuff should participate, it shouldn`t be a duty of only the helping professionals (psychologists, social workers etc.). Their participation can happen in the following ways:

- The teachers must develop themselves in order to be able to carry out efficient preventive activities.
- They have to face and to acknowledge their of drug-consumption habits and problem-solving abilities.
- The collaboration among teachers as colleagues is an important task.

The teacher who coordinates the prevention must be able to bring into discussion the drug-issue in front of his colleagues and to let them know all the relevant details and should make them understand the importance of the prevention and should encourage the launch of the given programme. In the same time he must be open for his colleagues` drug-consumption related problems.He must be able to work in groups, helping the teachers` work with case-discussing groups.

He should keep in touch and discuss continuously his work with an expert in drug-topics. He should create professional contacts with ex-scholar institution and advising bureaus.

The tasks of the teacher are multiple and various:

They should share information about the healthy way of life and the dangers of drug-consumption

They should help the students to be able to say no to the drugs, to coordinate their physical and psychical development, to develop and to create their self-confidence, to be able to the self-education and self-evaluation. They should teach them to apply a critical attitude towards the effects of the mass-communication, and advertisments, especially.

They should evaluate and should mark the group of young persons who are endangered by drugs

The teachers should encourage the parents to support the children`s participation at the prevention-programmes. On long term they also have to deal with the parents` drug-consumption habits and with the issue that the parents influence their children`s drug-consumption habits.

Racz (2007) summarizes the methods of school-prevention in the following points:

- emotional education,
- group-effect, the organizing of age-group inflence,
- the implementation of skill-developing programmes: problem-solving, stress-handling, decisionmakint, expression of feelints, self management, self accepting, denying, etc.,
- alternative activities: mount-climbing, relaxation,
- the shaping of a healthy lifestyle.

On the reactive prevention level such programs can be realized which have as target the development of skills in order to prepare the young people to confront the risk factors with greater efficiency. Such programs can be for example the stress-management programs, where the techniques and methods of coping with the problem-situations can be learnt, developed, and even the efficient ways of stress-reducing can be learnt. The programs developing the emotional intelligence can also be efficient where the young persons can learn to handle their emotions better and to discover and to identify the others' emotions. The realization of communicational programs would be necessary on this level, through which the students could learn adaptive communicational schemes and could use them efficiently in their relations with their peer groups and parents. In the frame of similar programs could be realized the formation of the students' future-planning as they would learn to plan their life-perspectives and to manage efficiently their time.

The teaching life planning skills (problem coping, communication, assertivity) should not only promote the efficient coping with drugs, but should offer applicable knowledge on various fields of the life. In the school the emphasis should be on the finding of the "flow-experience", and to encourage the young persons to enjoyable activities. In Indianapolis there is a Key School with experimental character which has as purpose the development of the sides of the flow which are related to the personality and to ambience. They try to create such a learning ambience which promotes the flow-experience, to find the students' own area of interest and to develop the skills related to this. The students have the opportunity to try enjoyable activities, without help while the teacher helps the to discover new challenges and to cope with these. The task is to experience-like, differentiated learning, where the final objective is the personal fulfillment of the students, the proper application of the skills. For the fulfillment of the personality the sentiment of joy is necessary and it has to get to the young persons in a natural way, because artificial forms of joy (like the use of drugs) have a strong negative effect on the personality being in development.

So the change of perspective means that in the school the mental hygiene has an important role. The spiritually developing schools is realized which puts emphasis on the consolidation of the coping personality, on the self-efficiency of the personality, on independence, on the increasing of the activities, on the general strengthening.

The students can not be developed taken out from their original ambience. It is necessary not to forget about the parents. For this purpose the informative and health-developing groups for parents can be useful to inform them about the potentially harmful effects of the family on the development of the child and to tell them how to be able to create a health-friendly environment. The family-oriented programs are more efficient than the prevention focusing only on children and parents.

The main scene of the anti-drug fight is the school, but the formation of the proper attitude of the teachers is important and so is the acceptance of mental hygienic perspective and the acknowledgement of health-education. The right attitude can be realized only having the right information. This can be reached through written materials for the educators, which inform about the theoretical background of the drug prevention, the main objective of the national drug strategies, and about the interventional possibilities of the educators. The prevention should have an effect on the educator-community too, in order to let them aim such competences and skills which can form the school work enjoyable and into such an environment in which both students and teachers can live the flow experience. It is important to dedicate attention to the spiritual state of the educators, to their quality of life because only on the base of spiritual harmony can be formed those competences through which the risk-conduct of the students can be diminished: the acceptance, the acknowledgement, the attention, the help.

Without well trained experts the formerly described activities can not reach their purposes. Among the helping experts there are already plenty who have gained competences either at home or abroad in order to cope efficiently with drug-related issues. Several universities, like the Social Work Department of the Babes-Bolyai University in Cluj Napoca, Romania organizes trainings for consultants and advisors in the field of addictology.

The existence of the legal-administrative framework is important because the drug means the illness of the individual, the family, the community and the society. It can be fight against only with organized cooperation. The efficient coping with this challenge can be insured with a well elaborated governmental program with emphasis on prevention and with the support of the whole society. The countrywide program can made be really existing and alive on the level of small communities. For this is necessary that the youth and the groups who are in close touch with them, teachers, educators and parents get information about the countrywide strategy and local initiatives and about what they can do for the restriction of drug consumption.

In Romania the base of the organization of the drug-prevention is the common order referring to the illegal drug consumption elaborated by the Ministry of Internal Affairs, the Ministry of Health and Family, the Ministry of Education and Research, The Ministry of Youth and Sports and the Ministry of Public Administration. The main coordinator of the prevention activities is the Interministrial Committee for the Prevention of Drug-consumption. The national Drug-Strategy and prevention program is supported and executed by the 47 Centers for Drug-assistance and Prevention which have been founded. 41 of these are in county-centers, 6 in the administrative divisions of the capital city (www.ana.gov.ro).

The target- group of the prevention must be the local community. The community-approach means, that every subsystem of the individual's life-area should reflect the drug problems and should consider the prevention as important. The selective and indicated prevention must happen in the community, in order to prevent the quality of life of the community and the individual. The community assistance means complex bio-psycho-social care with the implication of the family. It is not limited in time, it integrates the somatic and psychic treatment according to the patient's needs and also deals with the patient's environments. Its purpose is the reintegration of the patient into the society, his/her efficient existence in the community and the improvement of the life quality. The community-

connection means integration according to Buda Béla (2002). The feeling of belonging has a maintaining, protective role. So can the community used in the process of prevention.

In the case of efficient prevention programs the multilevel planning is absolutely necessary. The execution or implementation should have as starting point the idea that the health-development is a life-program. So the prevention should be as comprehensive as possible and should target the general well-being. It should mean universal improvement in the field of life quality, the compensation of risk factors and the strengthening of protecting factors and coping potential. In the same time it must be of a wide-spectrum ensuring the coping with stress, the self-esteem, the confrontation with negative feelings, the elaboration of the self-acceptance. In its methods it should encourage the environment-based approach, the modification of the micro and macro-environment. It should have an impact on the decision-makers, on the politicians (measures aiming health-preserving, well elaborated countrywide strategy), the media (what it commercializes and promotes, the alcohol should not be part of nice, exotic environment), on the education (mental hygienic attitude) should rely on individuals and should encourage to further researches.

The intervention aiming the compensation of risk-factors should target on micro level the individual or the family, on macro level the larger communities, the whole population.

The central objective is the strengthening of the protective factors on the level of the individual, the family and community, which requires the creation of predisponant and allowing conditions. The individual should have a proper look on his life (knowledge, attitude) and should possess resources, the system of beliefs and the rules of his environment and the services must be health-focused.

The compensation of risk-factors includes- *on the level of the individual, the family and the community- the insurance of the strengthening factors. It is not sufficient the elimination of the predictive factors, the strengthening is also important, the awarding of the positive health-behavior, on principle and practical level. Vitally important is the social responsibility, the investments for health-development, the community partnerships.

In the light of our researches and bibliographical references we could summarize the steps of the elaboration of an efficient prevention program in the following points:

- starting problem (in what kind of ambience we deal with it, in what time-frame)
- determination of the target group
- evaluation of status and necessity
- the analysis of the health-protecting traditions of the local community and its integration into the program:
- definition of goals (operationalization and the selection of indicators),
- the selection of the program and its adaptation to the local peculiarities,
- budget, resources,
- experts,
- searching of cooperating partners in the local community,
- the elaboration of the evaluation,
- the implementation of the program,
- evaluation (efficiency test),
- necessary changes and restart.

Recommended methods:

- focus groups: to create possibility for a better understanding of the drug-related problems, for the discussion and understanding of experiences and to understand how these influence the behavior;

- mass media analysis with the students, teachers (for instance, how the commercials influence us, what messages to TV-programs and movies promote);
- environment analysis : creation ,,problem-tree'', ,,objective-tree'' about the problems and treatment possibilities which exist in our environment;
- self discovering trainings, for example to identify the own natural needs;
- skill-developing training.

The previous methodological conclusion could be summarized into the following model. The final goal is the improvement of the life-quality, the establishing of a safe environment. To this purpose the necessary factors are: the establishing of the health-culture, the positive social experiences, the demonstration of the proper behavior models and values, the learning of the combative techniques, the experiencing of the personal efficiency and control, in one word the creation of positive health-preserving techniques.

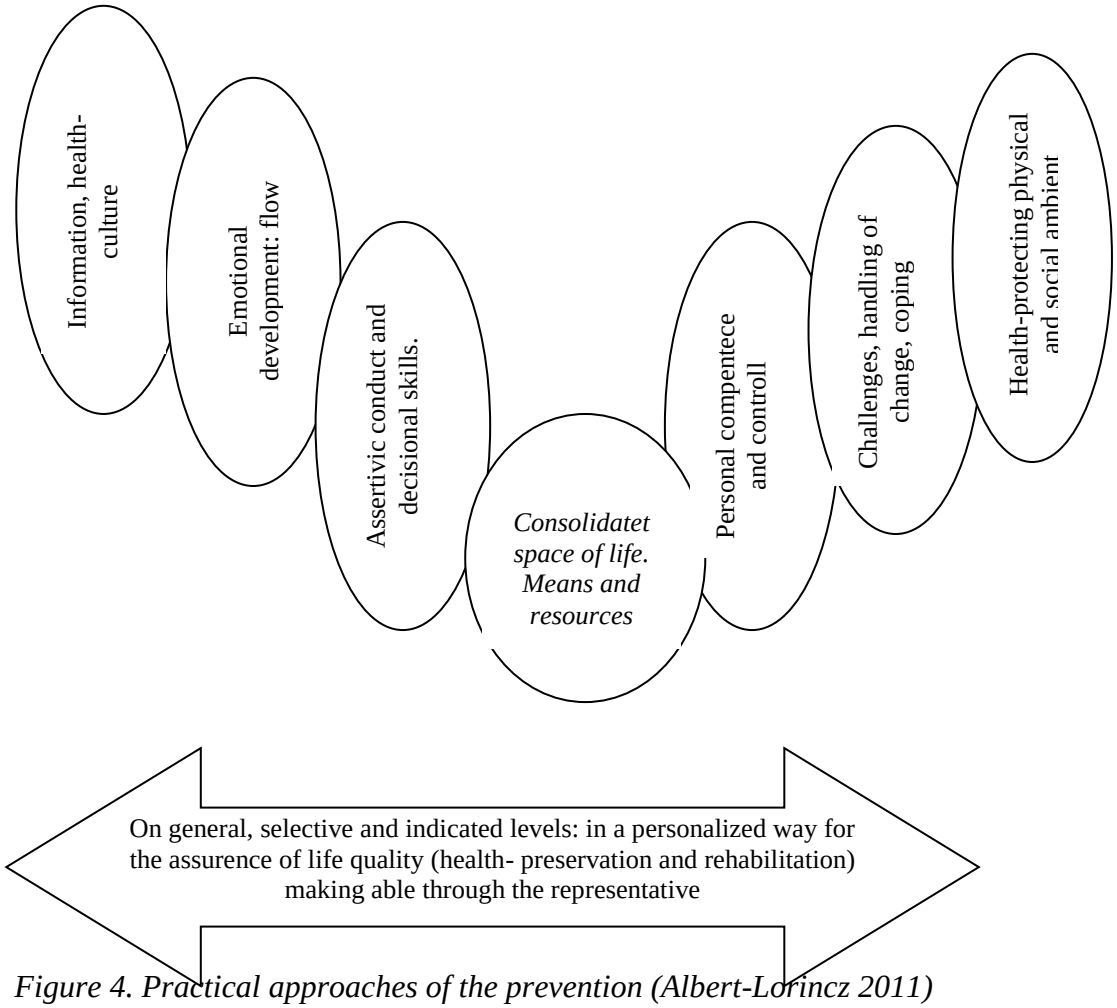

Information, health-culture
Emotional development: flow
Assertivic conduct and decisional skills.
Consolidatet space of life. Means and resources
Personal compentece and controll
Challenges, handling of change, coping
Health-protecting physical and social ambient
On general, selective and indicated levels: in a personalized way for the assurence of life quality (health- preservation and rehabilitation) making able through the representative

Figure 4. Practical approaches of the prevention (Albert-Lorincz 2011)

A specific topic of the prevention programs is the verification and the study on the efficiency. The most comprehensive study of the drug-prevention programs among the adolescents has been realized by Tobler (cited by Rácz 2007). Rácz, based on Tobler considers that the main elements of the efficiency are the peer-group influence and interactivity.

Conclusion

The information related to the prevention can be integrated into the materials of the thought materials in the schools. The organization of school prevention programmes requires careful preparation. The goals of the programme must be set, de applyable methods should be gathered, the staff should be selected and prepared and the programme-responsible teacher should also be prepared. The teachers, the colleagues also have to accept the programme, just like the parents. There should be some contacts with experts in mental-hygienics and the evaluation-process should be planned ahead.

A central task is the identification and the compensation of the preventive factors and the consolidation of the protective factors- the consolidation of internal and external resources. The community, the parents and the school should be unified in the confrontation of the drug-consumption they should demonstrate positive values and examples for the teenagers while they become adults. This, however, can not happen from one day to another, the adult population often doesn`t show proper attitude towards the socially accepted drugs, like cigarette, coffee, alcohol. The idea of the prevention should be promoted, and planned school interventions should be carried out. The efficient school prevention- as a result of the attitude changes of the teenagers- can have positive effect on the adults too and can create changes in the adults` consuming habits too.

BIBLIOGRAPHY

Albert-Lőrincz E., 2011: *Az egészséges életviteltől a drogfogyasztó magatartásig*, Presa Universitara Cluj and Editura Loisir Budapesta.

Buda B., 2002: *A drogmegelőzés elméleti alapjai.* Budapest, NDI.

Catalano, R., Dooley, D., 1980: Economic change in primary prevention. In: *Prevention in mental health. Research, policy, and practice*. In Price, R.H., Kerterer, R.F., Bader, B. C., Monahan, J.). Sage Publications, Beverly Hills, CA.

Kulcsár Zs., 1998: Egészségpszichológia, ELTE Eötvös, Budapest.

Rácz J., 2007: In: Demetrovics Zs., (szerk.), Az addiktológia alapjai I., Budapest, ELTE Eötvös, 417–446.

www.ana.gov.ro, accesat 2. 03. 2014.

TRIBUNA LITERARY MAGAZINE AND ITS ROLE IN ROMANIAN CULTURE

Dumitru DRAICA
University of Oradea

Abstract ; One of the most important publications in Transylvania, from the late 19th century, was Tribuna, published in Sibiu and edited by Ioan Slavici. Like in other newspapers and magazines of the time, in the Tribuna pages was found a series of comments regarding the Romanian language, its unification and orthography, promoting and developing the literature among the masses. The contributors were one of the most remarkable Romanian writers who expressed themselves in order to promote a true literature, for valuing the folklore, for the unity of our literary language…

Keywords: Romanian orthography, etymology and latinism, literary unitary language, cultural unity, popular realism.

Spre sfârşitul secolului al XIX-lea, în paginile multor publicaţii, îşi face loc o nouă idee, privitoare la ortografia limbii române, care va câştiga tot mai mult teren: „ortografia nu este scop, ci numai mijloc, scopul este cultura şi răspândirea acesteia”[1], de aceea se pledează pentru ortografia stabilită, în 1880, de *Academia Română*, unicul organ competent. A.P.Alexi mai menţiona şi faptul că cele mai multe dintre şcolile transilvănene, cu excepţia gimnaziilor din Blaj şi Beiuş, adoptaseră ortografia „cu semne”, promovată de Academie în anul 1880.

În anul 1884, la14/26 aprilie, apărea, la Sibiu, unul dintre cele mai importante cotidiene ale românilor din Transilvania, de până la Unire, *Tribuna,* avându-l ca director, între anii 1884-1890, pe Ioan Slavici, şi care a avut un rol important în viaţa politică şi culturală a Transilvaniei, a luptat pentru problemele limbii şi pentru unirea politică a românilor prin cultură.

1.A.P.Alexi, *Încă ceva despre conferinţa de la Blaj şi despre ortografia scrierii româneşti*, în „Tribuna”, 2, nr. 125, 1890, pg. 499.

Preocuparea cunoscutului scriitor ardelean pentru studiul fenomenului lingvistic era cunoscută şi acest interes data încă de când era redactor la ziarul *Timpul,* în Bucureşti. *Tribuna* a combătut exagerările latiniste, desprinderea de etimologism, a promovat realismul popular, a valorificat şi publicat texte folclorice şi literatură inspirată din viaţa maselor de ţărani, a militat pentru unificarea limbii literare.

Tribuna a fost, în primul rând, un organ politic care s-a zbătut cu consecvenţă pentru drepturile limbii române în administraţie şi învăţământ, împotriva maghiarizării şi germanizării numelor de persoane sau a toponimelor româneşti, de altfel, publicaţia a adoptat, de la început, ortografia stabilită de Academia Română, în 1880, chiar dacă în primii ani de apariţie, discuţiile privitoare la ortografie au avut un scop mai mult didactic, ce viza necesitatea introducerii în şcolile româneşti a normelor academice elaborate în anul 1880. Popularizarea lucrărilor Academiei Române a reprezentat un imbold şi pentru numeroase alte cercetări lexicografice şi dialectale, întreprinse în diverse zone ale Transilvaniei şi pentru culegeri de literatură populară, realizate de către Vasile Vaida, Emiliu Bran…; astfel de recomandări pentru studiul graiurilor româneşti se făceau din diverse zone ale ţării, nu numai din Transilvania… (**2**)

În domeniul lexicologiei, merită amintită o amplă recenzie a lui Ioan Urban Jarnik, unul dintre primii colaboratori ai *Tribunei*, asupra dicţionarului elaborat de Lazăr Şăineanu, în

care recunoştea valoarea dicţionarului şi îi reproşa autorului aversiunea faţă de provincialisme. **(3)**

Ioan Slavici, care a condus publicaţia în primul ei deceniu de existenţă, a fixat şi linia principală de conduită, care a constat într-o atenţie specială acordată culegerii şi valorificării folclorului literar românesc, recomandându-le multora să citească scriitori români valoroşi, la acea vreme, şi chiar, într-o mare măsură, literatură populară.

Considerăm că a doua preocupare de bază a *Tribunei* a fost cea din domeniul limbii, pentru realizarea unităţii culturale a tuturor românilor fiind nevoie ca aceeaşi limbă şi literatură să circule peste tot, să fie înţeleasă de toţi.

2. vezi Leontin Ghergariu, Vasile Vaida, în CL, XVII, 1972, nr. 1, pp. 135-140, şi E. Bran, *Graiul românesc din Sălaj de lângă Someş*, în „Tribuna", VI, 1889, nr. 121, pp. 481-482.

3. Ioan Urban Jarnik, *Dicţionarul lui Şăineanu,* în „Tribuna", XIV, 1897, nr. 20, p. 79, nr. 21, p. 83, nr. 22, p. 87, nr. 23, p. 91, nr. 24, p. 95, nr. 25, p. 99…

Etimologismul şi latinismul sistemului ortografic, de dincoace de munţi, împotriva cărora se rdicase Maiorescu, erau racile serioase în calea progresului literar.

Curentul literar inaugurat de *Tribuna* a fost numit *realism poporan* sau *popular,* având multe puncte comune de vedere cu *Junimea,* care formulase prin Titu Maiorescu „teoria formelor fără fond" şi a „romanului popular", şi care obliga la noi căutări şi experienţe artistice. De orientare projunimistă, în linie maioresciană, revista îşi propunea, printre altele, realizarea unităţii culturale a tuturor românilor, prin promovarea unei limbi literare corecte, unitare, cu o exprimare proprie în diverse domenii, considerându-se că cei care încercau să facă literatură în Transilvania nu cunoşteau destul de bine limba română sau nu scriau corect româneşte, abuzând de numeroase cuvinte maghiare şi germane.

Poziţia *Tribunei* a fost una dintre cele mai realiste, făcând deosebire între limba vorbită şi limba scrisă, literară, Slavici invoca drept model limba vie a poporului, exprimându-şi, în acelaşi timp, rezervele pentru folosirea abuzivă a neologismelor:

„Nu-i este nimănui iertat a se folosi de cuvinte *nouă* pentru exprimarea unor noţiuni *vechi* pentru care există cuvinte în limba română şi cu atât mai puţin poate să-i fie cuiva iertat a se abate de la regulile gramaticale stabilite de popor...".

În paginile *Tribunei*, numită „centru de lucrare literară", au fost publicate mai multe culegeri de folclor transilvănean, lucrări ale unor autori români cunoscuţi, traduceri şi contribuţii literare, chiar şi din partea cititorilor. Colaboratorii au fost nume dintre cele mai prestigioase: Ioan Slavici, George Coşbuc, Ion Popovici-Bănăţeanu, Virgil Oniţiu, Gheorghe Bogdan-Duică, Ion Pop-Reteganul, Octavian Goga, Ion Agârbiceanu, Ioan Urban Jarnik..., care au trasat o direcţie unitară de acţiune în domeniul limbii, al atitudinii faţă de folclor şi al creaţiei propriu-zise.

Pe lângă obiectivele de ordin politic, ce aveau în vedere unirea culturală şi politică a tuturor românilor, idee exprimată de Slavici în celebra formulă: „Soarele pentru toţi românii la Bucureşti răsare", gazeta sibiană a nutrit speranţa realizării unei renaşteri literare şi culturale de amploare, Slavici însuşi, unul dintre scriitorii de seamă ai secolului al XIX-lea, a pledat pentru o cultură unitară a românilor, punând un accent deosebit pe tradiţiile şi obiceiurile naţionale ale poporului nostru.

Cititorii revistei *Tribuna* erau din toate păturile sociale, ea deschizând calea spre receptarea în Transilvania a marilor scriitori de dincolo de munţi, mai ales a junimiştilor, contribuind, în acest mod, la procesul de unificare culturală a tuturor românilor. Realismul său popular a fost o şcoală critică absolut necesară în pregătirea viitoarei generaţii de prozatori şi poeţi români realişti (Ion Agârbiceanu şi Liviu Rebreanu, Ştefan Octavian Iosif, Octavian Goga şi Aron Cotruş...), inaugurând o direcţie literară tradiţională.

Este adevărat că, în secolul al XIX-lea, viaţa social-politică şi culturală fusese animată de ziare şi reviste care au avut un larg ecou în inimile românilor, precum *Foaie pentru minte, inimă şi literatură, Gazeta Transilvaniei, Familia, Telegraful român* etc., dar niciunul dintre aceste organe de presă nu a reuşit să impună o tradiţie, un stil şi o şcoală literară de proporţia şi importanţa celei de la *Tribuna.*

Profilul de ziar impunea *Tribunei* şi un caracter strict informativ, erau recomandate majoritatea lucrărilor cu privire la limba română, din acea perioadă, dar materialele lingvistice publicate aici tratau probleme dintre cele mai interesante cu privire la originea limbii şi a poporului român, unificarea şi corectitudinea limbii române literare, lexicografie şi dialectologie…

Redacţia *Tribunei* saluta, la începutul secolului al XX-lea, iniţiativa *ASTREI* pentru unificarea deplină a limbii literare, înţelegând prin aceasta nu o unificare forţată sau unilaterală, ci o unificare pe baza limbii noastre promovate şi consacrate de mari scriitori români.

Şi-a încetat apariţia la Sibiu, în 29 aprilie 1903, *Tribuna* fiind considerat, la sfârşitul secolului al XIX-lea, „cel mai important ziar românesc”.

În ianuarie 1904, ziarul *Tribuna Poporului*, din Arad, începe să apară sub denumirea *Tribuna,* până în februarie 1912, când apare ultimul număr aici, şi fuzionează cu ziarul *Românul.* La începutul secolului al XX-lea, în Transilvania, un rol important în lupta pentru o limbă naţională unitară şi pentru introducerea unor norme gramaticale corecte în scrierea limbii române l-a avut şi ziarul *Tribuna,* de la Arad, apărut încă din 1897, sub titlul *Tribuna poporului*, şi care a reprezentat cel mai de seamă eveniment publicistic al începutului secolului al XX-lea, alături de *Luceafărul,* constituind totodată un eveniment deosebit în viaţa cultural-literară a Transilvaniei.

În cel mai scurt timp, ziarul arădean a devenit o adevărată şcoală literară şi filologică a tinerilor scriitori români transilvăneni contemporani, dar şi din Principate (aici au publicat, printe alţii, I. Slavici, I. Agârbiceanu, O. Goga, G. Coşbuc, Şt. O. Iosif, Z. Bârsan, E. Isac, M. Sadovean, D. Anghel, G. Topârceanu, I. Minulescu…).

În ziarul *Tribuna,* din Arad, au fost publicate mai multe intervenţii pe teme filologice, ale unor specialişti în domeniu, rubrici speciale destinate cultivării limbii române, constituindu-se într-un îndreptar practic pentru limbă şi stil. Şi la începutul secolului al XX-lea a continuat bătălia pentru stabilirea normelor ortografice comune tuturor românilor, în vederea unificării limbii literare. Limba reprezenta şi acum un mijloc de afirmare şi promovare a culturii naţionale, ziarul din Arad militând pentru menţinerea limbii române în şcoală şi justiţie, nelipsind rubricile de cultivare a limbii literare, articolele despre originea limbii şi a poporului român sau cele despre probleme deosebite de gramatică, lexicografie, ortografie… Aici au scris unii dintre marii noştri istorici, N. Iorga, A. D. Xenopol, D. Onciul, Gr. Tocilescu, Al. Lapedatu…, care comentau, în articolele lor, vechimea şi continuitatea românilor pe aceste meleaguri, făcând trimitere la izvoare şi documente ale istoriei noastre; istoricul Xenopol a avut meritul de a aduce în dezbatere toponimele şi elementele ungureşti din limbă **(4),** tot el demonstrând şi prezenţa masivă a elementului romanic în stânga Dunării, până după retragerea romană **(5).**

Sextil Puşcariu vorbeşte despre romanitatea limbii române, afirmând, printre altele: „De fapt limba română nu e nici mai romanică, nici mai puţin romanică decât cea italiană, franceză, spaniolă, sardă sau oicare alta din limbile surori, ci numai romanică.”(**6)** Puşcariu mai susţine că lexicul este partea cea mai schimbătoare a unei limbi şi că procentul cuvintelor de origine străină este tot mai mic. Tot el vorbeşte despre unele fenomene lingvistice, precum economia în limbă, dubletele, contaminarea, circulaţia cuvintelor, fenomenul de adaptare şi selectare a neologismelor. **(7)** Alţi autori vorbesc despre felul cum s-a modificat limba română în urma contactelor ei cu limbile altor popoare, insistând în scrierile lor asupra duratei şi

intensităţii acestor influenţe. Vasile Vârcol a studiat raporturile noastre cu maghiarii, concluzionând că această influenţă nu este una de structură, ea manifestându-se mai mult în domeniul material, în sfera lexicului comercial. (**8)**

4. *Tribuna*, VI, 1902, nr. 188, p. 3.

5. *Ibidem*, XI, 1907, nr. 75, p. 3.

6. S. Puşcariu, *Din carnetul unui filolog: Romanitatea limbii noastre*, în „Tribuna", XV, 1911, nr. 17, p. 1. şi *Influenţa mediului*, în „Tribuna", XV, 1911, nr. 53, p. 2.

7. S. Puşcariu, *Despre neologisme*, în „Tribuna", XV, 1911, nr. 38, p. 1

8. Vasile Vârcol, *Legăturile noastre sufleteşti cu poporul unguresc*, în „Tribuna", XI, 1907, nr. 30, p. 6.

În paginile *Tribunei* din Arad se mai afirmă dreptul poporului român din Transilvania de a-şi folosi şi cultiva limba proprie în şcoală şi în alte instituţii ale statului, ocupându-se de limba literară din şcolile de la sate, cerând un mai mare interes pentru predarea şi învăţarea ei corectă, este demonstrată teoria latinităţii noastre, colaboratorii ziarului protestau împotriva stricătorilor de limbă din diverse domenii, ridicându-se şi împotriva publicării afişelor culturale cu greşeli de limbă şi a manualelelor necorespunzătoare care se foloseau în şcolile de atunci.

Preocupările de istorie a limbii ocupă şi ele un loc important, în *Tribuna,* unele articole vorbesc despre limba cărţilor bisericeşti, altele tratează amănunţit limba unor importante monumente de limbă veche, redactorii ziarului se vor preocupa constant de progresele filologiei româneşti, vizavi de vocabularul limbii, ortografia ei şi, mai ales, de măsurile pe care presa transilvăneană trebuia să le aibă în vederea unificării limbii şi ortografiei, dezbateri iniţiate şi de adunarea ASTREI, de la Sibiu, din iulie 1902.

Mai multe ziare şi reviste transilvănene (*Familia, Libertatea, Drapelul*…) au avut în centrul atenţiei problemele limbii, de ortografie, lexic şi limbă literară. În acest context, Gh. Bogdan-Duică pledează pentru aportul tuturor dialectelor, al tuturor provinciilor ţării, la îmbogăţirea limbii române literare. (**9**)

Pentru a fi alături de cititori şi pentru a veni în sprijinul lor, în coloanele *Tribunei* şi-au găsit loc rubrici speciale, destinate informării şi cultivării lor; astfel, George Coşbuc, în rubrica „Vorba ăluia: Zicători explicate", pe care a susţinut-o din 1898 şi până în 1903, explica numeroase zicători şi proverbe româneşti, vorbind şi despre puterea de răspândire şi infiltrare a limbii noastre. **(10)**

Criticul transilvănean Ilarie Chendi, care a făcut parte din cea dintâi echipă de colaboratori ai ziarului, a contribuit la stimularea interesului pentru limba literară, a luat atitudine împotriva unor abuzuri şi imperfecţiuni de limbă din presa transilvăneană, împotriva celor care încărcau fraza cu expresii greoaie, străine limbii române. (**11)**

9. G. Bogdan-Duică, *Limba literară şi Asociaţiunea*, în „Tribuna", VI, 1902, nr. 168, pp. 2-3.

10. „Tribuna", VI, 1902, nr. 142, p. 5, nr. 155, p. 3 şi nr. 237, pp. 3-4, III, 1899, nr. 70, pp. 2-3 şi nr. 102, pp. 2-3, IV, 1900, nr. 90, pp. 2-3, VII, 1903, nr. 209, pp. 4-5…

11. vezi Mircea Popa, *Ilarie Chendi şi problemele limbii literare*, în „Cercetări de lingvistică", XIII, 1968, nr. 2, pp. 281-293.

Pe tot parcursul apariţiei ziarului *Tribuna*, care a avut un rol important în lupta pentru emanciparea socială şi naţională a românilor transilvăneni, limba a rămas o componentă esenţială a problemei naţionale.

La apariţia, în 1915, celei de-a treia serii a revistei, redactorul principal Gh. Popp scria: „Timp de treizeci de ani aproape, numele *Tribunei* a călăuzit viaţa politică a neamului

românesc din Transilvania... Cuvântul *Tribuna* a ajuns mai mult decât o firmă, a fost o noţiune, un titlu... *Tribuna* a fost o cetate inexpugnabilă de idealism şi radicalism politic".

Cea mai cunoscută serie a *Tribunei* este cea inaugurată la 10 februarie 1957, în care au scris unii dintre cei mai cunoscuţi poeţi şi prozatori ai noştri: Nichita Stănescu, Ioan Alexandru, Ana Blandiana, Augustin Buzura…; în 18 februarie 1968, ziarişti consacraţi au înfiinţat *Tribuna Sibiului*, care a atins între anii 1968-1989, cel mai mare tiraj din ţară, iar din anul 2002, reapare, la Cluj, actuala serie a *Tribunei*, care se revendică de la ziarul înfiinţat în 1884, la Sibiu, de Ioan Slavici, cunoscând mai multe serii de apariţii la Bucureşti, Arad, Cluj, Braşov…

Bibliografie

Al. Andriescu, *Limba presei româneşti în secolul al XIX-lea*, Iaşi, Editura Junimea, 1980.

A.P.Alexi, *Încă ceva despre conferinţa de la Blaj şi despre ortografia scrierii româneşti,* în „Tribuna", 2, nr. 125, 1890, pp. 499-503.

D. Draica, *Tribuna şi rolul ei literar*, în *Contribuţii la istoria ortografiei româneşti*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2010, pp. 147-149 .

M. Popa, *Probleme de limbă în Tribuna de la Arad (1897-1912*), în „Cercetări de Lingvistică", 17, nr. 1, 1972, pp. 153-162.

Elena Stan, *Preocupări de lingvistică în Tribuna sibiană (1884-1903),* în „Cercetări de Lingvistică", 19, nr. 1, 1974, pp. 117-123.

G. Vasiliu, *Preocupări de limbă în presa românească din Transilvania*, Cluj, Editura Napoca Star, 2001.

CULTURE, CULTURES, CULTURAL APPRENTICESHIP

Veronica GASPAR
National University of Music, Bucharest

Abstract: This essay is proposing a brief overview on some significant features of the evolution of the Culture from its syncretic-mystical roots until the post-modern concept of "cultures", mirrored in the cultural apprenticeship, mainly centred on the musical education in the primitive cultures, passing through the Antique China and Greece, Medieval Japan and Europe until the Modern and Contemporary Epochs. It aims to arouse a discussion on the actual cultural and educational crisis, trying to emphasise possible causes and to highlight the communicational and energetic pattern of the musical apprenticeship as a possible vehicle to overpass the gap splitting the nowadays cultural consumers. The approach is focused mainly on the resemblances and common features revealing some systematized ways to transmit a cultural experience.

Keywords: Tradition, European vs. foreign imaginary, Master-apprentice, Shamans, Modern re-definition

Culture and cultures

The actual teaching-learning system is facing a contradiction between the need to cover an increasing amount of information and a prevalent educational politics oriented toward simplification and minimal resistance. The humanistic sciences and the art education must decide whether to adapt to, or to fight against the general trend wherein "Culture" is ceasing to be a consensual ideal and begins to be a levelled juxtaposition of "cultures". The broad-wide opening of modern Europe implies the re-settlement of a huge amount of data. Maybe we have not yet the right perspective to estimate the dimensions of this cultural ebb-tide we are going under. Since more than a century, we are interrogating about ourselves and try to reappraise both prospects and criteria in quest of a comprehensive overview of a global spirituality.

The modernity in Europe brought three essential phenomena in the social psychology: the laicization, (including the abandon of the transcendental pattern that traditionally was followed in the ethical and aesthetical criteria); the striving for scientific objectivity, (meaning the cult for exact sciences until fanaticism, tending to refill the godless altars) and a tremendous development of the communication, in all senses. Paradoxically, right in the climax of its global spreading Europe begins to foster an intriguing and peculiar self-denial and to open enthusiastically toward foreign cultural styles. The contacts with the others' spirituality act on our academic routine, leading to significant changes in our criteria and approaches. The opening to otherness, the tolerance for the foreigner seems to become the main request for nowadays cultural behaviour. Nevertheless, such qualities are often presuming disregard, when not despise of our own tradition, which are seemingly generated by a wide-spread confusion between discernment and prejudice.

The penetration of the foreign imaginary, firstly evident in the Arts, was not just an exotic ornament, but a vehicle for a real change as well in the value criteria as in the perception of the "cultural frontiers". The rejection of any European artistic tradition satisfied in the first place the imperative of renewal that began to be (and still is) the dominant ideal for any artistic creation. This iconoclastic renewal trend, bringing transformation of forms, languages or styles was the main characteristic of the last century. In 1911, at the opening of

the "*Blaue Reiter*" exhibition in Paris, one of the promoters, the German painter Franz Marc affirmed: "We must be brave and turn away from everything that, so far, the Europeans felt good to be valuable and essential. The ideas and ideals must be dressed in fur coats; we must be fed with locusts and wild honey, not with history, if we want ever to get rid of the bad slain of our European taste"[1]. In the same way the established dogmatic edifice[2] built around the concept of Culture started to crack under the pressure of the new democratic tide that had begun to play an increasing role in the Western society.

These inwards and outwards openings of the cultural paradigm have been also developed by the technological outburst which has brought with it promotion of communication and infiltration of commercial criteria. The preservation of the "European Culture", as ideal to be reached was confined to the academic institutions until the final third of the 20th century. In May '68, on the walls of the revolutionary Paris one could read slogans as: „La plus belle sculpture, c'est le pavé qu'on jette sur la gueule des flics" ("The most beautiful sculpture is the pavement thrown on the cops' mug) or: "L'art est mort, ne consommez pas son cadavre" ("The Art is dead; don't eat its corpse"). This movement particularly held by students stand not just against the authority of the traditional culture but also against any authority. The nowadays Europhobic displays, which deserve to be more meticulously discussed are no more issued from some insurgent students, but are concerning also curricula and even the whole politics of some universities decided to reject "the exclusive authority of the white, dead males" , a triad which seems to symbolize the European cultural tradition.

A personal incident might be relevant for the strength of the non-European or even anti-European contemporary trend. In 2004, attending a vast international meeting, initiated by an important association of music teachers I tried to protest against an allegation claiming that the musical art of some ethnical small group from Middle East has to be considered equal with the European classical music. I realized immediately that my intervention was seen under some political-ideological lens hindering any argumentation; so I had the idea to oppose to that *grupusculus*, not the European music, but the Indian and the Chinese one. Only then could be heard the arguments I consider relevant for a qualitative difference between cultures, whatever they could be: temporal dimension, complexity, deepening of strata, cross-disciplinary sending and, last but not least, the surrounding subsequent constructions as instruments, techniques/manners to be taught, special spots and timings involving architecture, scenography, history etc.

The word "culture" is often abusively used nowadays; not only as a too large "umbrella", harbouring all kind of impostures, but also passing over some essential valences that can provide a clear definition. Culture is not a line, unifying or splitting horizontally only. The recent use of the term limits the average meaning to the totality of life forms and habits of any nation. That points out exclusively the local specific existing in the same time simultaneously. Thus, the term is degraded and simplified until a pure anthropological notion. Therefore an evaluation of the culture cannot be deprived of a vertical dimension[3], opening the temporal dimension of a phenomenon which can hardly be reduced to a horizontal stringing of events or objects however might be they different. The reduction of the meaning of the term culture to the customs of a group, implying the detriment of any other meanings which are presupposing elaboration, lead to a distort perspective and to an unfair levelling.

[1] Robert Goldwater: *Primitivism in the Modern Art*, Ed. Meridiane, 1974, p.183
[2] Abraham Moles: "Sociodynamics and Policy of Cultural Equipment in Urban Society" In: *Communication*, Vol. 14, No. 14, pp. 142-143
[3] Veronica Gaspar: „The Vertical Frontier and the Cultural Challenge of the Global Society" In: Volume of The Romanian-German Conference, Humboldt University, Berlin, March 2006

We could realize the differences of mentalities in the last two centuries if we are comparing the definition of "culture" from 1805: "*The training, development, and refinement of mind, tastes, and manners*" (Oxford English Dictionary) to a recent definition from the American Heritage English Dictionary: „*The totality of socially transmitted behaviour patterns, arts, beliefs, institutions, and all other products of human work and thought.*" Regarding the latter definition, besides the keyword "totality", we could also be aware of the severe diminution of the connection with any educational process. Or, I believe that the relations connecting the factors involved in educational processes, be they concomitant (teacher-student) or temporal (ways to onward transmitting the heritage), could be significant for the cultural specificity of a human community. Even if it is not always a conscious action, the transmission of a cultural experience is involving a social ritual, especially visible in the temporal arts. In this regard, the musical education could be more illustrative for a general outlook. This domain is showing clearer as well the communication's differences in time, as the ratio of associated fields involved in the teaching-learning processes.

Culture and apprenticeship

A brief systematization of the main performance training styles is pointing out some significant aspects of the musical communication, in the hypostasis of direct performance or in its subsequent pedagogy. The temporal classification reveals three main levels: the relationship between master and student (apprentice), the ratio between preservation of a tradition and renewal and the importance of the above-mentioned associated fields together with, or even instead of the concrete technical guidance. Most of the arts, but notably music went throughout history from the status to be a part of a more complex spiritual activity, until becoming an autonomous discipline. Beyond evident differences, the both basic pedagogical styles, either based on oral tradition or on written text are sharing some common aspects, bound up to the aforesaid classification. Performing is a complex creative activity which always implies the belonging to a specific cultural context. As well the detection and selection of meaningful structures as the building, disclosure and transmission of integrated entities, involve both emergence (Adorno's *Bewegung*) and social or psychological expectation. We cannot refer to an activity designated for public emotional communion separate from its cultural context. Education is a matter of study and practice (to know and to do). The difference regarding the "to know" part is discerning the type of a society, disposed toward an ideal or toward a pragmatic pattern.

The oldest educational layer involving music is a syncretic discipline related to magic and healing rituals. In its pure form it can be found in the Andean area or in the South-Eastern Asia. We pass over the communitarian contamination which can be found in almost all the primitive tribes. In this educational system, music was a part of a complex magic-artistic ensemble. It can be seen as a miscellany of medicine, mysticism, fortune telling, popular astronomy, songs, dances, significant stories … The artist-sorcerers and their occult training play the role of link in the vertical transmission of the eternal world of God/Gods to the temporal world of men, and in the horizontal transmission from hand to hand, within the temporal world of men. When and if the ritual became more sophisticated requiring special skills or, at least, a special training, the rule was (and still is, in the Tibetan Buddhist monasteries for instance) rather simple: the apprentices sung or recited together following a model: the teacher himself or a more advanced "student". The "method" was very simple and, it seems, either efficient: when a mistake occurred, the guilty was stroked, mostly without to be informed about his/her awkwardness. It was the apprentice's duty to find out the reason and to correct alone his route toward the Guide's wisdom...

In the second hypostasis – music as part of magic: the apprenticing was secret, not open to everyone, after long periods of more or less unpredictable tests. The main salient

feature of this relationship was the emphasis on the irrational. Knowledge comes through a special state which obscures the average sensorial perception (trance, drugs). Music and sometimes language are different from those used in public rituals. In the Eastern Europe there exists still a genre half verse - half music, a peculiar kind of a rhythmical *parlando* used for healing, good fortune or for chasing the evil.

A particular connection of these two hypostases is still kept in shamanist practices, wherein the initiation is not severely restricted and the secret formulas coexists with public renditions in connection either to private conjuring or to social events. Another level refers to the shamanic apprenticeship which assumes a narrower zone of associated fields and a superior systematization. Because of the modern times (especially migration and industrialization) many traditional ways of communitarian life are decreasing. Nevertheless, in the Eastern Europe, in Romania, numerous communitarian traditions strained by archaic significations remain miraculously unaltered. Customs and habits are still practiced in important moments of the social or private existence. If the day-light music (used in public ceremonies, feasts etc.) underwent the modern time's changes, the hidden spells did not suffer important alterations.

The Shaman plays a main role in the preservation of ancient traditions[4]. The name refers currently to the healer-artist-sorcerer in the North-Eastern Asia, but his attributes can be found to the popular healers in other regions, as, for instance, in Romania. These archaic layers are maintaining their specific old musical traditions, untouched by any kind of neighbour influences, or official pressures. Such old stable strata are intriguingly similar to each other, no matter the geographical distance that separates them, thus pleading for an ancestral cultural unity.

By artistic means, the Shamans perform masterful manipulation and presentation of mental images in the audience, aiming at achieving the expected spiritual, psychological, and physiological responses. The salient feature of the Korean shamans is the emphasis on the artistic part of his mission and hence the elaboration of his/her artistic renditions. In order to keep alive all the features of their complex Kraft, the great Illuminated become guides in a thorough process of initiation. The disciple is living for a long lasting period near the Master, starting with domestic servitudes and, eventually, getting to earn the privilege to gradually learn some of the secrets of the art. This pattern of apprenticeship is similar to that found in the painting workshops in the Medieval and Renaissance Europe. If for the modern anthologists the knowledge about shamanism is the result of an interdisciplinary study drawing from comparative mythology, history of religions, cultural and psychological anthropology, history etc. for the Shamans themselves, knowledge comes from intuitive compatibility, added to the above-mentioned long lasting initiation. The follower was selected through a specific grill, mostly from the Master's relatives, according to some mysterious signs and after a slavery-like initiation stage.

The evolution of the science and the conquests of the 20th Century had a price to pay: the loss of the ancient artistic-medical-mystic tradition. The mystery, the complicated rituals for access and poor written information increased the vulnerability of the Art. But, in the last decades, the opening to the exotic world resurrected the ancient concern for the shaded zones of the spirit. In fact, the striving for scientific objectivity – emblem of the Modernity – was the first to decline, probably under the influence of the non-European thinking style. That is why, in the present, we are crossing a period, which seems overweighed by the invasion of the

[4] The references concerning the Shamans's music are part from a more extended research-study: *"Guides and Initiates in Quest of Illumination": Non-European Traditions in Musical Teaching-learning*" presented at the International Conference "The Reflective Conservatoire: Apprentices and Sorcerers? "Guildhall School of Music & Drama, London, 16 -19 February 2006

primitive layers of humanity. Nevertheless, this renewed cultural fashion, which puts its mark everywhere – from the average preoccupation of ordinary people until the highest research-study – facilitates a fantastic trip backward to the human roots. It reveals astonishing coincidences connecting remote cultures but also the survival of old epochs in our present habits and art forms.

A "musical school" in a more proper way was created in the antique Greece. It had a paradoxical resemblance with the traditional musical apprenticeship in Japan. The educational level represented by these schools is supposing the transmission of the knowledge through writings and public schools. The apprentice is no more part of the Master's life; he becomes a student. He has no other obligations, except to learn and to venerate his Master, whether the lessons take place outdoor, as for the peripatetic style, or in a confined room. As in the archaic societies, the mastering of the knowledge was not taught, but was the indirect result from the proximity of the Master.

For the Europeans, the Ancient Greece is the cradle of the collective pedagogy, meaning a public school, pending on the Citadel and not on the Monastery. The culture was unified with the religion through the *Ethos*. Contrary to all other teaching systems, in Athens the relation teacher-student was based on dialectics. The student was encouraged to ask questions until to the freedom to gainsay or to express doubts. In Greek schools, music was an important cultural mark, together with literature and gymnastics. The instrumental music was compulsory in *gymnasia* and *palestrae* and sometimes a student was trained by a special teacher. Young Athenians learnt to play both the lyre and the *aulos* (wind instrument). The musical theory was learnt only at a superior level. According to some pictures on vases, the pupil was steering to his master and tried to imitate him. It seems that the free dialogue has not a similar extent in the instrumental education. Beginning with Pythagoras, music was integrated in the mathematics sciences corpus. The culture and its pedagogical corollary were different in Sparta. Sparta before 6th century b. C. was a musical capital – comparable to Vienna in the 18th century. Afterwards, the cultural life decreased together with the strengthening of the militarization.

The education system in the Greek antiquity encountered avatars and raised discussion rather similar to the actual ones. Writings have been preserved, as, for instance, the 7th book of Aristotle's *Politics*, which treats on some „eternal" dilemmas referring to art education, strategies to follow in order to keep a large access to education, resistance against the decay of the public taste etc. etc.

Until the 5th century, it was a perfect balance between education, culture, and a non-sophisticated musical art. In the Hellenistic epoch, the musical education in schools became increasingly restricted: only for the two last years and only few hours a week for learning lyre and "music" (probably music theory, that meant a mathematic subject-matter or, perhaps, vocal singing). The teachers were fewer than their colleagues and better paid. When great composers as Melanippides, Kinesias, Phrynis and Timotheos refined the structure of harmony, the complexity of the form and instruments, music became the appanage of specialists requiring not only gift but also a special complementary education. In the 4th century, the *technitai* (profesionals) drove away amateurs and dilettanti from the renditions to the non-participative auditory.

The restraining of the musical education reflects also on the *Ethos*, indissolubly connected to music. Consequently, an entire parallel universe of myths raised by music turned to simple anecdotes. The free dialogue linking the Master to disciple has decreased during the centuries. However, in spite of a millennium and half of the Christian Church's dominance, the dialectic esprit emerged whenever the circumstances allowed it. The growth and diminution of music in the Hellenistic social space mark the main distinction between the ways to preserve tradition in Asia comparing with Europe: in Asia the society allows the

simultaneous cohabitation of diverse cultural types unaltered, while the European culture is ceaselessly changing. Each epoch or major influence clears up and replace the former style or ideology in opposition with the Asiatic concern for unaltered preservation.

In Japan, a "school" (either for soloists or for ensemble) refers more specifically to a style of playing. The organization is comparable to the old European guild system. The manner to teach is mostly imitative, as in the shamanic training. The *Sensei* (先生) (the Foregoing Master or the Guide) plays and the student try to do the same, without many words or theoretical explanation. The students become Master's followers, keeping strictly the technical secrets and the imperatives of absolute obedience, aiming at acquiring the professor's personal touch. For the slightest change, the initiator had to leave the school. Afterwards, the dissident was free to create another school, if he had enough force or talent to do this. Only in his own school he was free to practice according to his style. The school system was, and still is, extremely strong in Japan and the competition can be fierce. This mentality works also for the learning of the Western music and it might be the principal reason for the omnipresence of Japanese performers in the international musical life.

The Chinese musical culture offers a first example of a "classical" (cultured) music entirely forged by specialists. Alain Daniélou is convincingly demonstrating that the musical system, including the pentatonic system assumed a school and not an adaptation of popular forms[5]. Moreover, the Chinese musicology is offering not just a system of analogies like any other antique culture, but also pedagogical indication related to musical performance. A manuscript from the 13th century, *The Fisherman's song* is showing pictures and instructions for performance. A special mention on musical playing can also be seen in a Chinese encyclopaedia from the beginning of the 17th century (1607-1612) with regard to an instrument from the zither class: the *qin* (*ch'in*), considered as the most characteristic instrument for the Chinese music[6].

All these schools kept something from the archaic mystical relationship between master and disciple. A good apprentice did not try to extort any information "before its time" and that proper time was established by the Master, in accordance to some mysterious reasons, never explained. Besides, the apprentice has to emphasise in the first place with the spiritual essence of his/her teaching and not to get after an immediate "technical" result. We recognize this type in Borges's story about Paracelsus. A young apprentice-candidate in this story makes a decisive mistake when he challenges the Master to demonstrate his magic powers. The young pretended to see him reviving a rose burnt in the fire. Paracelsus admits his powerlessness, but, after the young left, alone, he made the miracle for himself … The apprehension against the parade of skills and the priority of obedience and modesty over any achievement continued a long tradition asserted by almost all the important spiritual leaders.

Conclusions; to be discussed

The early modernity switches the sense of music as spiritual gesture to the art of musical gestures. The relation with the transcendental world becomes more and more reduced to particular analogies and correspondences. The former gods were replaced by astrology, then by intellectual games as numerology, somehow recalling the liaison between sounds and digits in China, but in a much lower extend. Nevertheless, numbers played an important role for several scholars as Victorin de Pettau, Saint Augustine and Saint Ambrosias in the early Christianity. So, the musical apprentice was aware that, before learning the *gestures for music* he had to learn *music as gesture* leading into a spiritual state.

[5] Alain Daniélou: *Treaty of comparative musicology* pp. 69-70
[6] Chou, Wen-Chung "Towards a Re-Merger in Music" p. 311

Progressively, the technical complication as well as the damping of the mystic links led to that, that the image part of the ritual gesture prevails on the signification part. The musical education in the early modern Europe became more and more specialized and centred on technical and aesthetical acquisitions under the increasing dominance of the written score. In the 18th century the pure instrumental music becomes structured. Step by step the soloist takes over the main role in the musical process. This new star appears in a de-sacred world and replaces the empty space of the messenger of the transcendental. In this conjuncture, music is no more an intermediary between the human and the divine but its substitute. Consequently the public apparitions and the audience's feedback become more and more ritualized. The new intermediary (performer of other people's music) is now the hermeneutist of a human message.

The passage to modernity brought in the cultural history some transformations: change of temporal rituals in myths or symbols (eventually literature or aesthetical marks), interference of numerology, specialization, aesthetical and ideological autonomy etc. All these avatars determined important mutations in communication.

However the ancestral relations Master-disciple were still persistent, even if the first is no more the messenger of a transcendental world, but an audience star. Even if the teaching is far from being rigorous or systematized, the modern apprentice seems to believe that he can be contaminated just by the proximity of the celebrity. Often, as in ancient times, the student from Romanticism and even nowadays must observe and intuitively feel what the teacher wants him to learn. So, such wordless communication is provoking a sort of natural selection reminding the secret tests in archaic initiation. For instance an assertion like: "you are not of my world!" as unique information left behind by a famous Chamber music professor in Cluj could be considered to be inadmissible in a Mathematics or Literature class; though in the musical field it has generated a feverish search to guess the way toward the Master's "world".

No matter how it could be defined, the culture of a community implies the specific way to keep and transmit its traditional heritage. Therefore the collocation "cultural building" cannot elude a temporal dimension and the imperative to forge followers able to understand this heritage in all its complexity. In the same time, the culture has also another dimension, designing the level differences in the same society. The global era, through mass-media, Internet etc. favoured links between any of these internal layers and consequently increasing the internal gap in within the strata of a same society. The main danger for the culture is no more the horizontal acculturation (where a stronger culture swallows the other) but this disproportionate separation between a thin layer of cultured people and a mass that the actual educational system not only does not educate, but, on the contrary, it encourages the blocking within its own limits. Most of the nowadays schools, especially the Higher Education could illustrate such tendency by creating arbitrary or limited value systems, often added to a mechanical and stupid implementation of the political correctness. And, as a proved sensitive social barometer, the Performing Arts keep a privileged place in this regard. Nevertheless these fields, especially Music could facilitate the unification of the diachronic route to the actual need for communication.

Some of the features defining communication in the exotic music are general human. The ground layer was not always replaced, only covered. The specific cultural mentality predisposed to keep traditions, as China, Japan and partly the profound Romania, might offer an interesting survey, not as foreigners but as mechanisms to preserve our spiritual roots. The immaterial patrimony, keeping the gestural dowry might provide more suppleness in our cross-cultural relations and, maybe, it could be useful to re-create the missing link in the vertical structure of the society. Some traditional training practices are subsisting under the actual scientific pedagogy because of the human tendency to replace and not just to disclose an ideology, a custom or a myth. The inner altars if empty tend to recreate new "gods", which

could become cultural preservers or the forgers of what J.-J. Wunenburger calls "utopia". The actual trend in Europa to explore the ancestral spirituality could help toward the recovering of our forgotten spiritual identity and to generate appropriate messengers for this special communication, linking the contemporary receivers to the cultural dowry. In this regard the musical experience of the humanity could provide useful energetic and communicational patterns, which are not totally lost in the collective memory.

References

Ansermet, Ernest. 1961. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* (*Foundation of Music in the Human Conscience*) Ed. de la Baconnière, Neuchatel.

Augé, Marc. 1993. *Pour une anthropologie des mondes contemporains* (*Toward an Anthology of Contemporary Worlds*) Ed. Aubier/Critiques

Augustin, Saint. *De Musica* (*On Music*) In: *Omnia Opera*, Vol. III Bilingual edition Latin-Romanian, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002

Benoist, Luc. 1975. *Signes, symboles et mythes*, [*Signs, Symbols and Myths*] Ed. Presses Universitaires de France, Coll. "Que sais-je?"

Besson, Mireille, Schön, Daniele. 2003. "Comparison between Language and Music", In: *The Cognitive Neurosciences in Music*, Isabelle Peretz, Robert J. Zatorre, (Eds.). 2003, Oxford University Press Inc., New York, p. 269-293

Boethius, Anicius Manlius Severinus. "Fundamentals of Music" In: *Readings in Music History*, Ed. Leo Treitler, W.W. Norton, New York, 1998

Bourdieu, Pierre, 1992. *Les règles de l'art* (*The Rules of the Art*) [Romanian translation] Ed. Univers, Bucharest, 1998

Braudel, Fernand. 1979. *Gramatica civilizaţiilor* (*Grammar of Civilization*) [Romanian translation] Ed. Meridiane, 1994

Caillois, Roger. 1939. *L'Homme et le Sacre* (*The Man and the Sacred*) [Romanian translation] Ed. Nemira, 1997

Caune, Jean. 1995. *Culture and communication* [Romanian translation] Ed. Cartea Românească, Col. Syracuza, 2000

Chailley, Jacques. 1956. "Le mythe des modes grecs" ("The Myth of Greek Modes"), *Acta Musicologica*, nr.28, p. 137-163

Chevalier, Jean & Alain Gheerbrant. 1969. *Dictionnaire des symboles; mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (*Dictionary of Symbols…*) Ed. Laffont S. A., Paris [Romanian translation], Ed. Artemis, Bucharest, 1995

Chou, Wen-Chung. 1965. "Towards a Re-Merger in Music" (An interview on WBAI radio, New York, 1965); Published in Elliott Schwartz, Barney Childs, Jim Fox: *Contemporary Composers on Contemporary Music*, Holt, Rinehart and Winston, 1967, p. 308-316

Coman, Mihai. 2003. *Mass Media, Myth and Ritual. An anthropological Perspective*, Ed. Polirom, Iaşi

Courant, Maurice. 1913. *Essai Historique sur la Musique Classique des Chinois* (*Historical Essay on the Classical Chinese Music*) Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, Vol. I, p. 77-211, Co-ordination Albert Lavignac, Charles Delagrave, Paris

Daniélou, Alain. 1959. *Traité de musicologie comparée* (*Treaty of comparative musicology*) Ed. Hermann, Paris

Durand, Gilbert. 1964. *Imaginaţia simbolică* (*The Symbolic Imagination*) [Romanian translation] Ed. Nemira, Bucureşti, 1999

Durand, Gilbert. 1994. *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image* (*The imaginary. Essay on the Science and Philosophy of the Image*) [Romanian translation] Ed. Nemira, București, 1999

Elliot D. J. 1995. *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*, Oxford: Oxford University Press

Farb, Peter. 1968. *Man's rise to civilization*, Ed. Paladin, London, 1971

Gaspar, Veronica. 2004. *Încântare/Descântare: Eseu despre percepţia sacrului şi muzicii în imaginarul social* (*Enchantment – Exorcism: An essay on the perception of music and magic in the social imaginary*) Ed. Libra, București

Gaspar, Veronica. 2006. "Die senkrechte Grenze" und die kulturelle Herausforderung der globalen Gesellschaft" ("The Vertical Frontier and the Cultural Challenge of the Global Society") In: *Volume of The Romanian-German Conference*, Berlin, 3-5 March 2006, Humboldt Universität Verlag, Berlin

Goldwater, Robert. 1988. *Primitivismul în arta modernă* (*Primitivism in Modern Art*) [Romanian translation] Ed. Meridiane, 1974 pag.183

Granet, Marcel. 1929. *La civilization chinoise* (*The Chinese Civilization*) Ed. Michel Albin, Paris, 1968

Guénon, René. 1962. *Simboluri ale ştiinţei sacre* (*Symbols of Sacred Science*) [Romanian translation] Ed. Humanitas, Col. Terra Lucida, 1997

Leroi-Gourhan, André. 1964. Le geste et la parole. Mémoire et rythmes, (*Gesture and Speech; Memory and Rhythms*) Ed. Albin Michel,1998 Paris

Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*, (*The Wild Thinking*) Ed. Plon, Paris

Moles, Abraham A. 1969. "Sociodynamique et politique d'équipement culturel dans la société urbaine", ("Sociodynamics and Policy of Cultural Equipment in Urban Society") In: *Communication*, Vol. 14, No. 14, pp. 137-149

Nakamura, Hajime. 1975. *Orient şi Occident; o istorie comparată a ideilor* (*A comparative History of Ideeas*) [Romanian translation] Ed. Humanitas, București, 1997

Nattiez, Jean-Jacques. 1967. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* [English translation] Ed. Princeton University Press, 1990

Nemescu, Octavian. 1986. *Comunicare şi recepţie muzicală* (*Musical Communication and Perception*) In: Vol. *Arta modernă şi problemele percepţiei estetice* (*Modern Art and Problems of Aesthetical Perception*), Ed. Meridiane, București

Park, Mikyung. 1985. *Music and Shamanism in Korea: a Study of Selected 'Ssikkum-Gut' Rituals for the Dead*, Ph.D. Thesis, University of California, Los Angeles

Perrin, Michel. 2001. *Le chamanisme*, (*The Shamanism*) Ed. Presses Universitaires de France, Coll. Que sais-je

Ricoeur, Paul. 1986. *Eseuri de hermeneutică* (*From Text to Action; Essays of Hermeneutics* II), [Romanian translation] Ed. Humanitas, București, 1995

Riegl, Alois. 1893. *Istoria artelor ca istorie a stilurilor* (*History of Arts as History of Styles*) [Romanian translation] Ed. Meridiane, 1998

Sachs, Curt. 1943. *The Rise of Music in the Ancient Word, East and West*, Ed. W.W. Norton, New York

Shepherd, John. 1991. *Music as Social Text*, Ed. Polity Press, Cambridge,

Wunenburger, Jean-Jacques. 1979. *L'utopie ou la crise de l'imaginaire* (*Utopia or Crisis of imaginary*) [Romanian translation] Ed. Dacia, (Seria Arhetipologie generala), 2001

Wunenburger. Jean-Jacques. 1995. *La vie des images* (*The Life of Images*) [Romanian translation] Viata imaginilor, E. Cartimpex, 1998

MEMORY, EXILE, IDENTITY: NORMAN MANEA

Iulian BOLDEA
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: The identitary problem is, of course, the one that offers esthetic and ethical individuality to Norman Manea's works, as well as the theme of subversion, which is modulated in the characterial features of some symbolic heroes (the clown, "the stupid", the marginalized, etc.). Three major topoi are configuring an epical universe of undisputable esthetic and ethical coherence: the experience of the Holocaust, the sufferings endured during the communist dictatorship and, at the same time, the avatars of exile. The traumatic history of the self is incorporated in the all-comprising history of a demonized and absurd century.

Keywords: history, memory, exile, identity, symbolic heroes

Autor al unor cărţi dificil de încadrat într-o tipologie fermă, Norman Manea a reuşit să impună, prin romanele sale, timbrul unei voci singulare, ce face ca limitele dintre ficţiune şi autoficţiune, dintre documentul psihologic şi evocarea netrucată să fie dintre cele mai fragile, mai perisabile. Trei toposuri majore configurează un univers epic de incontestabilă pregnanţă estetică şi etică: experienţa Holocaustului, suferinţele îndurate în epoca totalitarismului comunist şi, nu în ultimul rând, avatarurile exilului. Toate aceste toposuri sunt reunite în *Întoarcerea huliganului*, carte emblematică pentru scriitura disponibilă, mobilă, proteică a lui Norman Manea, o scriitură atât de sensibilă la traumele istoriei, la agresiunile unei lumi desfigurate etic. Fixând în pasta unui scris dens şi translucid totodată, meandrele, trădările şi dramele celor două dictaturi (dictatura antonesciană şi apoi cea comunistă), scriitorul reface, în fond, arhitectura unui destin traumatic, în care diversele plăci tectonice ale structurii narative se întrepătrund şi se completează, într-un spaţiu al rupturilor violente şi al interstiţiilor unei culpe neştiute, redate cu percepţia acută a unui martor necomplezent, de maximă intransigenţă etică. De altfel, istoria traumatică a eului e încorporată în sfera cuprinzătoare a Istoriei unui secol demonizat şi absurd. Semnificative sunt, din această perspectivă, chiar cuvintele lui Norman Manea, care, într-un dialog cu Carmen Muşat, încearcă să descifreze propriul demers din perspectiva unei memorii traumatizate de isteria unei Istorii declinante: „Ceea ce am încercat, cu o formula literară personală, în această «întoarcere» nu doar în biografia mea, ci şi în cea a timpului şi locului şi mediului în care am trăit, a fost sa recuperez un destin individual din masificatul simbol colectiv. Tragedia devine parte a memoriei colective doar cînd a devenit clişeu şi acţionează ca şi un clişeu. Individul este anulat nu doar prin lespedea totalitară, ci şi prin aceea, ulterioară, a memoriei colective. Sunt referințe critice în carte la trivializarea contemporană a tragediei, la comercializata retorică a victimizării şi la rutina melodramei în literatura dedicată abisului în care s-a extins, în secolul al XX-lea, suferința. Conștient şi împovărat de enormă cantitate de volume şi filme care au tratat «experiența-limită», am evitat să reiau imaginile deja consacrate. Am numit, generic, INIŢIERE, un termen criptico-ironic, imersia protagonistului în oroare şi am scrutat, mai curând, contradicțiile dintre «entitatea» vieții private şi «identitatea» pe care ne-o propune mediul din jur. În tensiunea dintre viața interioară, le moi profund, cum spunea Proust, şi scena socială spre care individul trimite câte unul dintre multiplele sale euri, am sperat că cititorul va descoperi nu doar tenebra suferinței necicatrizate, ci şi o structură literară incitantă, umor, lirism, joc, ironie, chiar şi, uneori, o încă pulsatilă şi infantilă candoare. O incursiune, până la urmă, cum ați înțeles, în acea incertitudine pe care obişnuim s-o numim

«Eu», eu însumi. Un eu condamnat la exil, dar şi mântuit prin exil. Exilul dinainte şi după exil: intensitatea rătăcirii noastre lucide, pătimaşe, îmbogăţitoare. O traumă benefică, ritmată în serie de traume şi treziri regeneratoare".

Problematica identitară este, desigur, cea care conferă individualitate estetică şi etică operei lui Norman Manea, alături de tema subversiunii, modulată în amprenta caracterologică a unor personaje emblematice (clovnul, „prostul", marginalul etc.). Pe de altă parte, percepţia bolii, a unei corporalităţi degradate, dar şi decupajele anamnetice sau expresivitatea simbolică a dialogului etic dintre victime şi călăi sunt fixate, cu incontestabilă expresivitate narativă, într-un fragment ce redă imaginea Tatălui, evreu bolnav de Alzheimer, îngrijit de un infirmier german, fragment elocvent prin plastica redării unor gesturi emblematice şi a unor figuri exemplar reunite de metaforele suferinţei, ale rănii, ale durerii *împărtăşite*: „Îl priveam: era gol, în picioare, în dreptul ferestrei, cu spatele spre uşă. Tînărul înalt şi blond îl ştergea cu două prosoape în acelaşi timp şi avea alt teanc de prosoape şi cîrpe, la îndemînă, pe jos. Infirmierul mă văzuse, îmi zîmbea, ne ştiam, vorbisem de cîteva ori. Un tînăr voluntar german, venit să lucreze la azilul de bătrîni din Ierusalim. (...) Se apleca, grijuliu, asupra fiecărei porţiuni de trup care trebuia curăţată de fecale: braţele osoase, coapsele osoase, gălbui, spatele, şezutul fleşcăit, genunchii sticloşi. Tînărul german îl curăţa, precaut, pe bătrînul evreu de murdăria cu care îl identificaseră afişele naziste! Am rămas ţintuit în imagine şi am închis, precaut, uşa. M-am întors în sala de mese. Tata a apărut, după jumătate de oră, zîmbind. «Astăzi eşti în întîrziere», i-am spus. «Am dormit», a răspuns, cu acelaşi zîmbet absent. Nu-şi amintea că abia se despărţise de tînărul care îi spălase trupul de căcat şi putoare, îi alesese haine curate, îl îmbrăcase, îl condusese spre masa unde îl aşteptam. Ajuns, după nouă ani, la înmormîntarea mamei şi a Patriei, trebuia, înainte să părăsesc cimitirul trecutului, să las devotatei soţii a pacientului din Ierusalim preţioasa informaţie: eliberat, în sfîrşit, de singurătate, tata se afla, senin, fără gînduri sau tristeţe, în grija delicată a unui tînăr german care ţine la onoarea ţării sale".

Deloc întâmplător, Norman Manea însuşi recunoaşte, într-un interviu, că „raportul dintre ficţiune şi realitate e unul ambiguu, tipic literaturii şi artei. Sunt elemente biografice, dar niciodată nu este biografie. Eroul respectiv sunt şi nu sunt eu, adică îi împrumut situaţii prin care nu a trecut niciodată şi care îmi sunt cerute de fluxul scrisului. Îmi cere anumite situaţii care nu ţin de biografia mea, pe care pur şi simplu le inventez. Una peste alta, în structura personajului se păstrează probabil o anumită coerenţă de sensibilitate şi de percepţie, deşi faptic nu este o pictură după model. Adică nu este un *mimesis* perfect, este cu devieri, cu artificii, cu trucuri de scris, de expresie. Realitatea se transformă prin însuşi procesul scrisului". Expresiile ficţionalităţii, ca şi modelele pactului autobiografic rezumă un scenariu etic al unui exil care începe „de la 5 ani" „din cauza unui dictator şi a ideologiei sale, s-a desăvârşit la 50 de ani, din cauza altui dictator şi a unei ideologii aparent opuse". Raportul dialectic dintre moarte, suferinţă şi salvare nu e lipsit de un fundament iniţiatic, alcătuit din meandrele rememorării, din experienţele revelatorii ale suferinţei sau din spasmele unei dureri mereu reînnoite („Năucul Noah se iniţia nu doar în viaţă, ci şi în Viaţa de Apoi. Moartea căpătase, mai întâi, chipul supt şi adorat al bunicului Avram! Bruscă magie a neînsufleţirii: Viaţa de Apoi, în groapa fără nume şi viaţă. [...] Încă viu, în viaţă, gîndind propria moarte, dar înţelegînd, atunci, că plînsul şi foamea şi frigul şi frica sînt ale vieţii, nu ale morţii. Nimic nu era mai important decît supravieţuirea, aşa spunea mama, încercînd să-şi încurajeze soţul şi fiul. Moartea trebuia, cu orice preţ, refuzată. Doar astfel meritäm supravieţuirea, repeta responsabila cu supravieţuirea"). Iniţierea în spaţiul „Jormaniei" socialiste, evocată şi în cărţi dinainte (*Despre Clovni*, *Fericirea obligatorie*) expune situaţii tragi-comice, cum ar fi postura prietenului silit să devină informator al Securităţii, care însă îşi mărturiseşte această calitate chiar celui urmărit: „Viaţa dublă-triplă-multiplă a cetăţeanului socialist fusese suplimentată cu o misiune precisă, secretă şi neplătită: să raporteze existenţa dublă-triplă a celui mai bun

prieten. [...] Mă informase, pînă în ultima clipă, asupra serviciilor pe care le furniza Instituţiei Supreme. Pînă la urmă, falsul informator părăsise Jormania socialistă". În acelaşi timp, scriitorul reacţionează, în mod ferm, transparent, la aluviunile limbajului dogmatizat, clişeizat, al ideologiei comuniste, care a pus stăpânire cu perfidie pe conştiinţele oamenilor, pe cuvintele şi pe trăirile lor („Sloganele, clişeele, ameninţările, duplicitatea, convenţia, minciunile mari şi mici, rotunde şi colţuroase, colorate şi incolore, puturoase şi inodore, ca şi minciunile insipide de tot felul").

Spaţiul şi timpul sunt, în regimul comunist, confiscate, devin bunuri colective, îşi pierd orice notă individuală („După etatizarea «spațiului», inovația socialistă cea mai extraordinară: etatizarea timpului, pas decisiv spre etatizarea ființei înseși, căreia timpul îi rămăsese ultima posesie. Un termen nou în noua realitate și în vocabularul vremurilor noi: ședința. «Șed și tot șed la ședințe», suna un vers satiric, banală consemnare a realității banale. Timpul individului transferat colectivității: ședința, derivat lingvistic de la «a ședea – ședere», numea operația majoră de jefuire a timpului"). Deloc întâmplător, în prefaţa a un volum de interviuri, Norman Manea defineşte şi caracterizează „sindromul Puterii", ce are drept reper esenţial refuzul, incapacitatea acceptării diversităţii opiniilor („Sindromul Puterii autentifică un dialog al surzilor, incapacitatea de a asculta, cu adevărat, opinia preopinentului în toate nuanţele sale, graba de simplificare brutală. Informaţia corectă şi respectul adevărului sunt instantaneu înlocuite cu insinuările şi invectiva, când nu de-a dreptul prin aria calomniei. Nimic nu pare excesiv în reafirmarea «autorităţii»; retorica bunelor intenţii, candoarea tartuffiană, manipularea crasă. (…) Ostilitatea faţă de interlocutor prevalează, uneori, chiar şi după curmarea controversei, printr-o persistentă operaţie de discreditare (în cazul unui scriitor, campania se extinde, firește, rapid asupra operei şi biografiei sale).").

„Fericirea obligatorie" promovată de ideologia comunistă nu este altceva decât un subterfugiu al imposturii şi minciunii, o altă formă a oprimării la care era supus scriitorul, obligat să se supună constrângerilor mutilante ale cenzurii. Edificator, pentru o astfel de condiţie umilitoare e eseul *Referatul cenzorului* în care sunt evocate avatarurile apariţiei romanului *Plicul negru*. Confruntarea cu cenzura, cu mutilările şi opresiunile impuse de ideologia comunistă l-a determinat, în cele din urmă, pe scriitor să părăsească definitiv România: „Volumul a apărut în vara lui 1986. Editura, tot mai strangulată de presiunea Cenzurii, încerca să profite comercial de fiecare carte publicată. Aşa se face că volumul a fost tipărit în douăzeci şi şase de mii de exemplare, tiraj privilegiat, la care nu îndrăznisem să aspir în cei douăzeci de ani de cînd publicam în România. Rumoarea stîrnită în jurul unui volum oprit în timpul tipăririi şi masacrat insistent de Cenzură a stimulat, probabil, interesul publicului. Cartea s-a epuizat din librăriile bucureştene în cîteva zile. Prietenii mă asigurau că versiunea «înlocuitoare» publicată şi-a păstrat totuşi ascuţimea critică şi originalitatea literară. În toamna lui 1986 au apărut cîteva prime recenzii favorabile romanului, în principalele reviste literare ale ţării. În decembrie 1986 părăseam România".

Desigur, exilul problematizează şi condiţia lingvistică a celui ce părăseşte matca originară, pentru a se integra într-un alt mediu, într-un alt context, într-o altă ambianţă. E drept că experienţa românească a reprezentat, pentru Norman Manea, şi o continuă aspiraţie „spre casa pe care doar Cartea mi-o promitea", în timp ce exilul a reprezentat o suferinţă ce însoţea evaziunea spre spaţiul libertăţii: „Exil, boală salvatoare? Un du-te-vino spre şi dinspre mine însumi [...] Găsisem, iată, în cele din urmă adevăratul domiciliu. Limba promite nu doar renaşterea, ci şi legitimarea, reala cetăţenie şi reala apartenenţă". Decizia de a abandona spaţiul natal e însoţită de opţiunea reconstruirii utopice a fiinţei exilate prin limbaj („nu-mi rămînea decît să-mi iau limba, casa, cu mine. Casa melcului"). Foarte semnificativ e, în acest roman, capitolul *Casa Fiinţei*, în care jocurile metaforice conduc la destinul „limbii pribege", aceea purtată cu sine de exilatul ce încearcă să contureze, la un moment dat, un exerciţiu de imaginaţie interesant şi iluzoriu, ce ilustrează constrângătoarea legitimitate lingvistică a

exilatului: „Îţi doresc ca într-o dimineaţă să ne trezim cu toţii vorbind, citind şi scriind româneşte. Şi ca româna să fie declarată limba naţională americană (cu o lume comiţînd lucrurile ciudate de astăzi, *nu* există nici un motiv ca aşa ceva să NU se întîmple)".

Ce este, însă, pentru Norman Manea, *huliganul*? Desigur, referinţa la cartea lui Mihail Sebastian e transparentă; huliganul lui Norman Manea este un exclus, o fiinţă periferică, un ins situat într-o poziţie şi o postură marginală, fapt pe care scriitorul îl recunoaşte, de altfel, într-un interviu: „Atacat din toate părţile pentru romanul *De două mii de ani*, Sebastian se vede asaltat huliganic, dar şi definit ca unul dintre ei; o definiţie pe care o întoarce pe dos [...] Întrebările ce îl obsedau pe huliganul Sebastian au o particulară rezonanţă, cred, pentru cei care au trăit sub dictaturi de dreapta sau de stînga. [...] *Huliganul* meu se vede pe sine ca un veşnic *outsider*, un intrus, un suspect şi un marginal, un clovnesc şi păgubos August Prostul, silit să parcurgă traumele unui secol dementizat, o Istorie de convulsii sîngeroase. Exilatul dintotdeauna, exilat din nou şi din nou, oriunde s-ar găsi". Deloc întâmplător, Mircea Iorgulescu crede că *Întoarcerea huliganului este* „o carte zguduitoare. Prin experienţele teribile trăite şi evocate de autor - deportarea şi lagărul, apoi înceata, dar inexorabila, teroare a ruloului compresor al «socialismului real», de inspiraţie sovietică mai întâi, regenerat apoi prin racordare la naţionalism fascizant, în sfârşit exilul ca suferinţă şi eliberare -, dar şi, poate chiar în primul rând, prin expresia literară, prin unicitatea artistică a confesiunii şi reflecţiei. Martor sau scriitor? Împărăţia Documentului sau Împărăţia Eului? Mărturisitorul suferinţei (administratorul, arhivarul, istoricul) sau artistul? Depoziţia sau Compoziţia? Formula acestei literaturi este prin definiţie ambiguă, frontierele dintre domenii sunt uneori, deseori, fluide, există apoi momente care privilegiază un anumit tip de lectură în dauna celuilalt, iar opţiunile tranşante sunt pandite de capcane şi riscuri. Neîncercate de un «accent de relativitate» care să le nuanţeze, certitudinile devin «bestii absolute», scrisese demult cineva, într-o carte ironică şi disperată, probabil cel mai dramatic manifest pentru gândirea liberă din cultura română. Un manifest pentru omul fără uniformă".

Naraţiunea lui Norman Manea se încheie într-o notă de aparentă nerezolvare a conflictului, de întoarcere obsesivă în punctul de plecare, în măsura în care autorul mărturiseşte: „Plecarea nu mă eliberase, întoarcerea nu mă întorsese. Îmi locuiesc stânjenit biografia". Singurătatea esenţială ce prinde contur în cărţile lui Norman Manea are ca punct de plecare sentimentul de exclus, de damnat, de proscris ce l-a însoţit pe scriitor de-a lungul întregii sale vieţi şi cariere *literare* („Trecuseră patru ani de când fuseserăm goniţi în pustiu, nici o lună nu mai avea să treacă până la încheierea oficială a războiului. Coşmarul trăgea cortina. În acea amiază de primăvară reapăruse Viitorul ca o gogoaşă subţire, colorată, la care eram chemat să suflu din răsputeri, să umflu golul cu lacrimi şi salivă şi gemete, să mă salvez din trecut"). Lecţia de demnitate conturată în această carte este, în fond, însoţită de un recurs, lipsit de orice stridenţă retorică sau edulcorare, la memorie. O memorie neconcesivă, de exemplară acuitate şi expresivitate etică.

Bibliography

Iulian Boldea, Claudiu Turcuş (coord.), *Norman Manea – departe si aproape*, Editura Arhipelag XXI, Tîrgu Mureş, 2014; Matei Călinescu, *Reflecţii despre Întoarcerea huliganului* (postfaţă), în Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*, ediţia a II-a, Editura Polirom, Iaşi, 2006; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008; Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2003; Ion Simuţ, *Incursiuni în literatura actuală*, Editura Cogito, Oradea, 1994; Aurica Stan, *Exilul ca traumă, trauma ca exil în opera lui Norman Manea*, Editura Lumen, Iaşi, 2009; Mircea Tomuş, *Romanul romanului românesc. În căutarea personajului* Vol. 1, Editura Gramar, Bucureşti, 1999; Ion Vlad, *Romanul universurilor*

crepusculare. *Eseu*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004; Claudiu Turcuş, *Est*etica *lui Norman Manea*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2012; Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), *Dicţionarul scriitorilor români*, Editura Albatros, Bucureşti, 2001.

Acknowledgement: This paper was supported by the National Research Council-CNCS, Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, title Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948)/ Cercetarea pentru aceasta lucrare a fost finanțata de către Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice (CNCS), Proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, cu titlul Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948).

LIVIU REBREANU'S RELATIONS WITH THE PRESS OF THE EPOCH

Mariana FLAIŞER
"Gr. T. Popa" University of Medicine and Pharmacy, Iaşi

Abstract: Although in the history of the Romanian Literature Liviu Rebreanu remained through his writings in prose, through his novels, the writer considers himself a journalist. At the beginning of his career he was a journalist for a number of newspapers and literary magazines (Falanga literară şi artistică [The Literary and Artistic Phalanx], Convorbiri critice [Critical Conversations], Ordinea [The Order]), he collaborated in numerous other publications of the time, he was the director of a newspaper and established certain literary magazines: România literară [The Literary Romania], Mişcare literară [The Literary Movement], etc., and he was always concerned to record ' thoroughly and as objective as possible the artistic and cultural phenomenon, to maintain interest in art and culture'. Liviu Rebreanu knows the media world with all its bright and dark sides. He was blamed, denigrated, blackmailed by some journalists at times, but also praised by others. He understood what does the breaking news and "group interest" of certain newspapers mean, but also the value of the comments of the literary criticism, of the news report, of the interest in the Romanian publishing art. In conclusion, we may state that the journalist work of Liviu Rebreanu, the writer's relationship with the press of the time, deeply marks his entire existence. Thus, the journalistic work of Liviu Rebreanu has to be known in order to better understand his entire literary creation.

Keywords: Phalanx, journalist, interview, news report, press

Într-un *Memoriu* adresat Consiliului de Miniștri, prin care Liviu Rebreanu dorea să clarifice un episod nefericit din trecutul său, pentru care fusese condamnat, persecutat și, mai ales, denigrat în presa vremii, scriitorul se prezintă ca „publicist, secretar de redacție al revistelor *Convorbiri critice*, *Falanga literară și artistică*, redactor al ziarului *Ordinea*"[1]. Este adevărat că debutul celor mai mulți scriitori este înlesnit de exercițiul publicistic. Și în cazul lui Liviu Rebreanu, activitatea jurnalistică a fost o modalitate prin care acesta a luat contact cu „varietatea de idei, diferitele tendințe, curente literare"[2], pulsul vieții culturale românești, în general.

Este lesne de înțeles că scriitorii au nevoie de pagina de ziar ca să-și facă cunoscute producțiile literare. În acest sens, Liviu Rebreanu debutează în 1908 la revista *Luceafărul* cu o povestire autobiografică: *Cuibul visurilor*. Multe dintre nuvelele sale sau fragmente din romane vor fi publicate, ulterior, în gazetele literare ale timpului.

Un alt aspect, extrem de important în creația literară a unui scriitor este felul în care opera sa este receptată de cititori, în general, și de critici, în mod particular. Ecourile criticii, recenziile, comentariile apar, de asemenea, în ziare și reviste. Rebreanu notează în acest sens: „Recenziile și notele literare au un rol important în impunerea unui scriitor" (Rebreanu, 1984, a, p. 501). Prin urmare, presa decide, de foarte multe ori, soarta unui artist. Complementaritatea scriitor – jurnalist este o stare firească, uneori de echilibru, de raporturi

[1] Liviu Rebreanu, *Memoriu*, în *Jurnal*, Editura Minerva, București, 1984, vol. I (a), p. 331.
[2] D. Murărașu, în prefața intitulată *Lupta de idei în presa literară românească (1900 – 1918)* din volumul *Din presa literară românească, 1900 – 1918*, Editura Albatros, București, 1970, p. 5-55, comentează atmosfera literară a începutului de secol XX, atmosferă animată de o varietate de gazete literare, unele de o deosebită importanță pentru literatura română: *Viața românească*, *Convorbiri critice*, *Semănătorul*, etc.

armonioase, alteori, otrăvită de opinii și atitudini divergente, ostile. Rebreanu subliniază în *Jurnalul* său, în unele interviuri, importanța presei în viața culturală a unui neam: „Presa, a patra putere în stat, domină și convinge prin puterea cuvântului" (Rebreanu, 1984, a, p. 386). Cât privește presa literară, scriitorul este de părere că acesta are datoria de a înregistra „conștiincios și cât mai obiectiv posibil, fenomenul artistic și cultural, să [întrețină] interesul pentru artă și cultură" (Rebreanu, 1984, a, p. 410). Aceste principii și idei generale sunt deseori uitate. Și înainte de Rebreanu, și în epoca sa, până în actualitate, paginile de jurnal se transformă într-o arenă în care „fauna publicistică", așa cum o numește plastic Adrian Marino[3], atacă violent pe aceia care nu au șansa de a fi în grațiile vreunui ziarist sau ale unui director de ziar. Rebreanu a fost ani la rând ținta atacurilor denigratoare și a injuriilor unor „confrați" de la *Universul, Curentul, Îndreptarea, Viitorul*. Atmosfera dușmănoasă întreținută de Nichifor Crainic la *Gândirea*, Dianu și P. Șeicaru la *Curentul* și alți jurnaliști ale căror nume istoria literară nu le-a reținut, îl determină pe Rebreanu să hotărască că va colabora doar cu acele ziare și reviste unde i se arată „simpatie și unde [se simte] ca acasă" (Rebreanu, 1984, a, p. 26). E. Lovinescu, într-un articol din ziarul *Comedia*, vorbește de tendința distructivă a unor ziariști care își exersează condeiul prin articole defăimătoare: „Critica, scrie Lovinescu, a ajuns un fel de piraterie… Să-l dobori pe cutare, să-l lovești în cinstea de om și de scriitor, să-l stropești cu noroiul insultei zilnice… Tristă meserie. Trebuie să facem zăgaz acestor revărsări de vulgaritate și patime"[4]. Atacurile presei nu s-au oprit. Rebreanu a înțeles din acest război „cu gazetarii răuvoitori" ai timpului că „presa poate fi și o bună armă defensivă" (Rebreanu, 1984, a, p. 235).

Referitor la rolul presei în cultura românească, scriitorul notează care sunt direcțiile în care trebuie să acționeze ziarul de informații generale și gazetele literare. Astfel, menirea unui ziar este să transmită corect, obiectiv, știri și informații *privind viața politică* și evenimentele cetății. În acest sens, perioada istorică în care Rebreanu a fost ziarist, prozator, director la diferite ziare și gazete literare, director al teatrului, a fost extrem de agitată. În *Jurnal*, în unele articole, în scrierile literare autorul notează despre căderea guvernelor, imaginea și politica regelui, asasinarea lui Armand Călinescu, momentul intrării în război, mobilizarea generală, atmosfera tensionată dinaintea intrării în război: „toată lumea pe Calea Victoriei smulge din mâinile vânzătorilor foile de ziare… Război sau pace?... Intrăm sigur în război" (Rebreanu, 1984, a, p. 344).

Martor al celor două războaie mondiale, Rebreanu este de părere că „Războiul e o nebunie" (Rebreanu, 1984, b, p. 192) și că politica României în acest context trebuie să fie „de mare cumințenie și modestie": „Iar primejdie și spaima războiului!... Iar ne aflăm între doi uriași hrăpăreți. Ce să facem? Garanția Angliei și Franței e frumoasă doar pe hârtie. Cine să ne ajute? De jur-împrejur dușmani… și totuși, numai printr-o politică de mare cumințenie și modestie vom putea să dăinuim între cele două mari imperii. Lumea e a celor mari care întotdeauna vor cădea la învoială pe socoteala celor mici. Principiile și ideologiile sunt praf în ochii mulțimilor" (Rebreanu, 1984, b, p. 187).

Rolul jurnalistului în vreme de război este „de a lămuri opinia publică" prin *reportajul de război* despre evoluția evenimentelor, iar „documentul" poate fi fructificat de scriitor „în compozițiile sale viitoare" (Rebreanu, 1984, b, p. 358 – 359). Rebreanu nu spune nimic despre primejdioasa activitate de reporter de război. Și atunci, ca și astăzi, jurnalistul poate deveni „victimă colaterală" în teatrul de luptă în care a ajuns din dorința de a transmite, cât mai exact, știrile de război.

[3] Despre presa de după 1989, scrie Adrian Marino în *Viaţa unui om singur*, Editura Polirom, Iași, 2010, pp. 113, 267, 358, 386. Observațiile și comentariile lui A. Marino demonstrează că se pot găsi similitudini între lumea publicistică de acum și cea din vremea lui Rebreanu.

[4] E. Lovinescu, *Comedia*, an I, nr. 1, 15 aprilie 1917, București.

Strâns legată de viața politică românească din prima jumătate a secolului al XX-lea este starea culturii și a artelor despre care Liviu Rebreanu vorbește deseori în interviurile din diferite ziare. În acest sens, Rebreanu este un continuator al ideilor primilor gazetari români: Gheorghe Asachi, I. H. Rădulescu, I. Barit, M. Kogălniceanu, T. Maiorescu și alții.

Fie că vorbim de ziarul politic sau de informații generale, fie că avem în vedere doar gazetele literare, primii jurnaliști români considerau presa un important mijloc de răspândire a culturii și științei[5] spre binele spiritual al românilor. Crezul literar al lui Rebreanu, profilul moral, ideile dar, mai ales, acțiunile omului de cultură ancorat în realitățile vremii sale se lămuresc în discuțiile cu Felix Aderca, Camil Baltazar, Ioan Massof, Vasile Netea, Dan Petrașincu, I. Valerian, ziariști care și-au publicat interviurile în *Viața literară*, *Rampa*, *Vremea*, *Adevărul literar și artistic*[6].

Astfel, după Primul Război Mondial, Rebreanu, arătându-se entuziasmat de efervescența vieții culturale și fiind convins că „temeliile adevăratei culturi românești acum se pun", cere oamenilor politici ai timpului să acorde mai mult sprijin culturii și artelor românești: „Omul politic român este imbecil, barbar și anticultural. Cine ar fi dispus să nu mă creadă să binevoiască a asculta discursurile parlamentare sau a citi articolele de gazetă ale oamenilor noștri politici. Cum să ceri simpatie pentru artă și cultură unor oameni care nu sunt în stare să închege o frază? Arta și cultura n-au să aștepte decât dușmănie de la oamenii politici de azi" (Rebreanu, 1984, a, p. 362). S-ar părea că, deși au trecut decenii, schimbări majore în fiziologia politicianului român n-au intervenit. Și astăzi, ca și atunci, cultura și arta sunt ignorate printr-o susținută politică de subfinanțare. Coincidențe izbitoare aflăm și în privința situației de *criză* în care se afla și se află România: „Crizele s-au permanentizat de un răstimp în viața omenirii. Când nu e criză politică, trebuie să fie una economică, dacă nu e financiară, va fi negreșit una socială, când nu e criză de guvern, se găsește o criză de regim… Poate că ele prevestesc sau sunt semnele exterioare ale unei prăbușiri generale. Poate că avalanșa de crize să fie inevitabilele dureri ale nașterii unei lumi noi…" (Rebreanu, 1984, a, p. 444). Toate neajunsurile provocate de crizele amintite culminează cu micșorarea fondurilor pentru artă și cultură, situație care i se pare de neacceptat. Coincidențele izbitoare între „criza cărții" din vremea lui Rebreanu și criza cărții din zilele noastre fac ca scepticismul să planeze asupra următoarei afirmații a scriitorului: „În momentul când cartea va deveni un articol de primă necesitate, problema culturală va fi principal rezolvată" (Rebreanu. 1984, a, p. 410).

Colaborator la mai multe jurnale literare, director al unor ziare, fondator al unor gazete de aceeași factură (*Mișcarea literară*), Liviu Rebreanu definește profilul revistei literare: „O călăuză obiectivă în toate chestiile de literatură și artă", o revistă scrisă de cărturari talentați (Tudor Vianu, *Perpessicius, Aderca și alții*), „reoglindind sincer toate frământările vieții noastre culturale" (Rebreanu, 1984, a, p. 365). Revista, scrie L. Rebreanu, este „veriga de unire între creatori și cititori", fără a avea „preferințe pentru anume curente sau bisericuțe, ci numai pentru opera de artă adevărată" (Rebreanu, 1984, a, p. 367). Convins că „tam-tam-ul gazetăresc este fără utilitate pentru impunerea unei opere literare sau a unui scriitor", Rebreanu subliniază rolul criticii literare în aprecierea obiectivă și ierarhizarea valorilor literare (Rebreanu. 1984, a, p. 501).

În viața culturală românească, dezbaterile evenimentelor politice, literare, sociale nu se regăsesc doar în ziar sau în paginile gazetelor literare ci și la întrunirile literare, cenacluri,

[5] În primul număr al *Gazetei de Transilvania* se spunea: „Lățirea științelor și a cunoștințelor, împărtășirea ideilor la toate plasele de oameni strigă astăzi toate națiile; mijlocele acestea sunt cărțile, literatura, *scrierile periodice* (s.n.) lățite și propovăduite la toți". Aceleași scopuri și idealuri se regăsesc în mai toate programele ziarelor din secolul al XIX-lea (cf. *Din presa literară românească a secolului XIX*, Editura Tineretului, București, 1967, p. 86).

[6] Vezi capitolele *Interviuri și note și comentarii* din volumul *Amalgam*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976, pp. 246, 318, 354, 592.

conferințe, cafenele. Este știut că în perioada interbelică prestigioase reviste literare: *Viața Românească*, *Sburătorul*, *Convorbiri critice*, etc. devin spații culturale în care producțiile literaților timpului sunt comentate și analizate. G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, spiritele directoare ale *Vieții Românești* și *Sburătorului* reușesc să stimuleze verva creatoare și să contribuie la selectarea talentelor prin critici și aprecieri privind stilul literar și valoarea al unei opere de artă[7].

La unele dintre aceste reviste, la *Convorbiri critice*, *Viața Românească*, *Ramuri*, *Falanga*, Rebreanu a colaborat, publicând scrieri literare sau interviuri. Locul unde pulsul vieții literare se simțea mai alert era, scrie L. Rebreanu, cafeneaua literară: *Oteteleșeanu Imperial*, *Capsa*: „Acum ne adunăm cum se știe la *Capsa*. Aversiunea pe care o au unii pentru cafenele n-o găsesc justă. Scriitorii vin aici de două ori pe zi… Nu trebuie confundați cu anumiți stâlpi de cafenea. Se discută asupra ultimelor noutăți literare, se aduc manuscrisele, fiind singurul mod de a ne întâlni. Cafeneaua are și o atitudine critică destul de mușcătoare" (Rebreanu, 1984, a, p. 374).

Despre atitudini critice curajoase, despre libertatea de expresie a scriitorului și granița dintre libertatea de expresie și libertinajul expresiei vorbește Rebreanu într-un interviu care are ca temă *literatura pornografică*. Referindu-se la această „literatură" pe care o disprețuiește, scriitorul nu este de acord cu intervenția justiției în actul de creație. „Într-o luptă pentru purificare în care doi scriitori tineri au fost arestați", Rebreanu pune în discuție faptul că unele cărți scrise „cu gânduri comerciale" vor fi judecate de timp și de critica de specialitate și nu de tribunale. „Literatura nu se poate dezvolta după rețete prescrise de moraliști". Ceea ce i se pare inadmisibil în acest caz este „lipsa de atitudine a scriitorilor în fața unei amenințări grave a însăși existenței lor și a evoluției literaturii românești, lașitatea și lipsa spiritului camaraderesc" (Rebreanu, 1984, b, p. 276).

O altă problemă prezentă în paginile presei românești interbelice, dezbătută prin vocea lui Liviu Rebreanu, este vizibilitatea României în Occident și articolele denigratoare la adresa românilor din unele ziare europene. Vina, și în timpul lui Rebreanu, și în zilele noastre, pare să fie a românilor înșiși. Când un atașat de presă la Paris îi semnalează că românii sunt „cuprinși într-un cerc de dușmănii și relevoinți ziaristice… c'est la course aux informations de sensation à tout prix", Rebreanu exclamă: „Iată presa!" Politică jurnalistică cu tradiție care vizează creșterea tirajului, a ratingului, punând în prin plan *stările negative*, *catastrofele* care vând mai bine ar fi una din cauzele care „adâncesc răul" (Rebreanu, 1984, a, p. 187). O altă cauză a imaginii trunchiate a culturii românești în străinătate este, în opinia lui L. Rebreanu, lipsa de preocupare a românilor de a face cunoscute valorile literare și științifice în lume: „nu s-a făcut aproape nimic pentru difuzarea culturii [românești] peste hotare. Așa se explică de ce nici teatrul, nici literatura și nici chiar știința noastră n-au putut fi valorificate în străinătate… Și din tot ce e caracteristic românesc, aproape nimic nu este cunoscut… A sosit momentul, notează L. Rebreanu, pentru a arăta că suntem și altceva decât producători de petrol și grâne"[8].

Strânsa legătură a scriitorului cu presa vremii nu putea rămâne fără urmări în planul creației literare. În romanele *Răscoala*, *Jar*, *Gorila*, prozatorul creionează, uneori apelând la date autobiografice, câteva portrete de gazetari: Titus Herdelea, Remus Oloman, Toma Pahonțu. Schematice, lipsite de vigoare, personajele amintite intervin în țesătura romanelor, comentând evenimente, observând și ascultând dramele celorlalți. Oloman este confidentul

[7] G. Călinescu povestește în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* cu o fină ironie cum se desfășura o ședință a cenacliștilor de la *Sburătorul*: „Ședința literară constă din lecturi de romane, piese de teatru și poezii… E. Lovinescu era obsedat de lăudabila dorință de a descoperi talente… După război, E. Lovinescu se bucură de un prestigiu considerabil și primele nume ale *Sburătorului* fură devorate" (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1985).
[8] Liviu Rebreanu, *Amalgan*, Editura Dacia, Cluj-napoca, 1976, p. 321 – 322.

Lianei. Pahonțu, însoțit de bătrânul gazetar Titu Herdelea, plasează în prim plan preocupările redacțiilor de jurnal: „tiraje, prețul hârtiei, agenții de publicitate, agenții telegrafici, etc.”[9]. În opinia lui G. Călinescu, Pahonțu este mai bine individualizat decât Oloman sau Titus Herdelea deși rămâne „amorf și fără consistență, Rebreanu fiind maestru în portretizarea grupurilor și nu a personajelor” (Călinescu, 1985, p. 763).

În concluzie, raporturile lui Liviu Rebreanu cu presa vremii i-au marcat puternic întreaga existență. Debutând în gazete literare, colaborând pe parcursul întregii sale vieți la numeroase ziare și reviste, director de gazete literare, fondator al altor jurnale, Rebreanu s-a considerat, pe bună dreptate, *publicist, jurnalist al cetății*, având datoria de a informa și „a convinge prin puterea cuvântului”. Deși a rămas în istoria literaturii române mai ales prin creațiile sale literare, autorul lui *Ion*, al *Pădurii Spânzuraților* și al *Răscoalei*, a avut preocupări statornice de gazetar care l-au adus în permanență în prim planul vieții culturale românești a epocii sale.

Bibliografie

Călinescu, 1985 – G. Călinescu, *Istoria literaturii române. De la origine până în prezent, Ediție* și *Prefață* de Al. Pinu, Editura Minerva, București

Lovinescu, 1917 – E. Lovinescu, articol în *Comedia*, an I, nr. 1, 15 aprilie 1917, București

Marino, 2010 – Adrian Marino, *Viața unui om singur*, Editura Polirom, Iași

Munteanu, 1967 – Romul Munteanu, *Prefața* la *Din presa literară românească a secolului XIX*, Editura Tineretului, București, 1967

Murărașu, 1970 – D. Murărașu, *Prefață* la volumul *Din presa literară românească, 1900 – 1918*, Editura Albatros

Rebreanu, 1957 – Liviu Rebreanu, *Răscoala*, Editura de Stat pentru literatură și artă, București

Rebreanu, 1976 – Liviu Rebreanu, *Amalgan*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976

Rebreanu, 1984 – Liviu Rebreanu, *Jurnal*, Editura Minerva, București, 1984, vol. I (a) și II (b)

Rebreanu, 1985 – Liviu Rebreanu, *Jar. Amândoi*, Editura Eminescu, București

Rebreanu, 1991 – Liviu Rebreanu, *Gorila*, *Ediție* și *Prefață* de Niculae Gherman, Editura Eden, București

[9] Liviu Rebreanu, *Gorila*, Editura Eden, Bucureşti, 1991, p. 148 – 149.

TO SEE AS OR THE HERMENEUTICS OF THE RELATION OF RESEMBLANCE

Dorin ŞTEFĂNESCU
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: The study bellow focuses on Paul Ricœur's interpretations about the function of the metaphor concerning the work of the resemblance that defines the structure of the poetic language. This hermeneutic approach is developed on three levels. Firstly, the metaphor is seen as an associated image that makes possible a new pertinence of the meaning. Secondly, it is the very place of the unapparent, a transparent image through which one can see. Thirdly, it lets be that what is showing itself, because to see as takes part to the opening of another dimension of the reality, where things are being as. This original opening of that what shows itself and is seen as transcends the imaginary horizon and transports the sight towards the native site of the poem.

Keywords: Paul Ricœur, metaphor, resemblance, image, pertinence, unapparent

Reflecţiile de mai jos îşi propun să însoţească, poposind în miezul articulaţiilor nodale, tematizările propuse de Paul Ricœur într-unul din cele mai incitante capitole din *Metafora vie*, cu referire la „travaliul asemănării" ce subîntinde creator – drept trăsătură esenţială – structura limbajului poetic.[1]

Metafora – imaginea asociată şi noua pertinenţă

Dacă, potrivit lui Michel Le Guern,[2] metafora este „producătoare de imagine", aceasta pentru că schimbarea de izotopie sau chiar ruptura izotopică în definirea metaforei constă în raportul dintre denotaţie şi conotaţie, funcţia conotativă exprimându-se prin rolul „*imaginii asociate*" (conotaţie psihologică ce nu adaugă nimic la informaţia denotativă a mesajului, dar evocă o imagine nouă, străină de imaginea obişnuită asociată primar cu sensul unui lucru oarecare). Astfel, imaginea perceptivă, păstrată datorită experienţei în conştiinţa rememorativă, este substituită de noua imagine care se asociază semnificaţiei conotative. Se aseamănă (prin analogie) cu cea dintâi (căci, spre exemplu, lumina lămpii rămâne în sine lumina emanată de orice lampă cunoscută), dar în aceaşi timp imaginea asociată acestei noi lumini deviază semnificaţia însăşi. „Lucrul important pentru această discuţie, precizează Ricœur, este că analogia e introdusă în acelaşi timp cu imaginea asociată ca raport între un termen aparţinând izotopiei şi un termen care nu-i aparţine, imaginea". În schimb, imaginea metaforică nu face apel la logica conştientă a raţionamentului prin analogie şi abia acum putem vorbi de o imagine *asociată* propriu-zisă. Este cazul amintitei metafore a luminii, în interpretarea căreia nu logica analogică ne ajută, nu raţionamentul care mută imaginea în câmpul extralingvistic pentru a o elucida, ci o înţelegere intralingvistică: doar în limbajul poemului – în imanenţa textului – lumina unei lămpi străluceşte în acest fel.[3] Iată de ce, precizează Ricœur, „când metafora se uzează, imaginea, care nu intră în denotaţie, tinde să se atenueze până la a nu mai fi percepută". E evident că, în acest caz, imaginea neperceptă, absentă, care nu mai face relief, implică atenuarea şi ştergerea metaforei înseşi (de ex.,

[1] Paul Ricœur, *Metafora vie*, Ed. Univers, Bucureşti, 1984, pp. 271-334.
[2] *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, Paris, 1973.
[3] Este cazul interpretării pe care Gadamer o face – în *Text şi interpretare* – la poemul lui Mörike *În cinstea unei lămpi*. „O lampă care nu luminează (...) dobândeşte aici adevărata ei strălucire, deoarece ea este o operă de artă" (*Adevăr şi metodă*, Ed. Teora, Bucureşti, 2001, p. 617).

„lumina fericirii"). Se observă aici cum incompatibilitatea între termeni devine compatibilitate, substituţia fiind aproape o identificare. Este şi motivul pentru care Pierre Reverdy spunea că „o imagine nu e puternică pentru că e brutală sau fantastică, ci pentru că asocierea ideilor este îndepărtată şi precisă", fiind vorba de fapt de un raport de incompatibilitate între două realităţi alăturate.[4] Incompatibilitatea poate fi de două feluri: explicită, exprimată în metafora *in praesentia*, şi implicită în metafora *in absentia*.

O discuţie aparte suscită limpezira următoarei probleme: dacă doar incompatibilitatea maximă (cea implicită: *in absentia*) creează imaginea metaforică propriu-zisă, în ce constă *funcţia asemănării*, de vreme ce – logic vorbind – se aseamănă numai lucruri care au ceva compatibil între ele? Potrivit lui Le Guern, analogia semantică instaurează un raport „între un element aparţinând izotopiei contextului şi un element străin de această izotopie şi care, tocmai de aceea, se constituie în imagine"; „faptul de a fi străină de izotopia contextului este deci o trăsătură constantă a imaginii". În această accepţiune, incompatibilitatea (între un element determinat contextual ca sens propriu şi un alt element, figurat) conferă stranietatea unuia în raport cu celălalt. Imaginea se constituie în virtutea acestui raport de incompatibilitate între, să zicem, sensul luminii ca fenomen fizic şi semnificaţia pe care o comportă lumina strălucitoare a frumosului, în poemul interpretat de Gadamer. Această a doua valoare, implicită (implicată) în textura poemului (*in absentia* pentru înţelegerea de primă instanţă) e străină sau deviată faţă de cea dintâi. Dar prin aceasta nu explicăm încă actul asemănării, căci ce face ca cele două valori incompatibile să participe la un raport de asemănare? Clarificatoare vor fi, în concepţia lui Ricœur, instaurarea unei *noi pertinenţe*, de data aceasta mai sus de cuvânt, la nivelul întregului enunţ textual, şi apoi aşa-numita *iconicitate* a imaginii. „Imaginea nu-şi capătă statutul propriu-zis semantic decât atunci când este legată nu numai de perceperea devierii, ci şi de reducerea ei, adică de instaurarea noii pertinenţe în raport cu care reducerea devierii la nivelul cuvântului nu este decât un efect". Pe de altă parte, dacă imaginea este, ca fapt de conotaţie, străină de izotopia logică a contextului, cum poate ea să contribuie la suprimarea incompatibilităţii semantice, şi tocmai prin aceasta să instaureze raportul de asemănare? Altfel spus, cum poate ea *semnifica* în afara contextului de semnificaţii? „Prin ce poate fi numită semantică analogia care operează în metaforă?". Momentul reducerii devierii în enunţul textual conţine rezolvarea problemei şi justificarea analogiei semantice în definirea rolului imaginii asociate.

Spre deosebire de contextul uzului comun al limbajului care limpezeşte sensul, restrângându-l la valoarea lui de folosinţă într-un enunţ dat *hic et nunc*, contextul poetic îl ambiguizează, marcând alunecarea de la un sens literal la unul figurativ. Mai mult însă decât de o simplă alunecare sau deviere, este vorba de *medierea* pe care sensul metaforic o realizează, dar el nu se desprinde întru totul de sensul imediat sau nemijlocit; spune *altceva* prin mijlocirea acestuia. Metafora luminii, deşi marchează o deviere înspre sensul figurativ (amplificat în semnificaţii plurale), trimite totuşi „înapoi" la ceea ce se înţelege cu referire la tot ce luminează, ca la ceva ce subîntinde semantic şi face posibil sensul poetic. Dar, dincolo de faptul că metafora spune altceva, nu ne face ea oare să *vedem* altceva? Înseamnă că sensul figurativ se însoţeşte cu un *semn iconic*, cu o imagine care dă ceva de văzut. Metafora conţine o dualitate internă care este depăşită; întâlnind metafora luminii într-un poem, echivocitatea ei ne pune pe gânduri, dă de gândit, nu pentru că nu am întrezări nicio asemănare cu sensul ei literal, ci pentru că tocmai raportul de asemănare este pus în criză: ceea ce ne pune pe gânduri e faptul că imaginea seamănă şi nu seamănă cu sensul îndeobşte atribuit. În imaginea poetică pe care metafora ne-o pune în faţa ochilor se străvede imaginea poetală, de fundal, a ceea ce

[4] Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, Flammarion, Paris, 1968, p. 31. Specificul imaginii puternice este acela de a proveni din alăturarea spontană a două realităţi foarte îndepărtate cărora *numai spiritul* le-a surprins raporturile" (*ibidem*, p. 32).

semnifică lumina în general. Această dualitate trebuie însă depăşită; imaginea de fundal este trezită de rememorarea perceptivă (nu trebuie să „vedem" lumina pentru a şti ce este lumina), pe când lumina imaginii poetice se arată doar în limbaj, ea nu luminează decât în cuvântul care ilumineză discursul. Iar aceasta în pofida a tot ceea ce *ştim* că este lumina pe care o vedem de obicei. În termeni kantieni, am putea numi imagine „reproducătoare" pe cea dintâi, şi imagine „producătoare" pe aceea specifică semnului iconic al metaforei; sau re-prezentativă şi prezentativă. „Metafora, spune Ricœur, se analizează deci în funcţie de două modalităţi de relaţie semantică; într-adevăr, expresia funcţionează mai întâi literal (...); ea funcţionează apoi iconic, desemnând indirect o altă situaţie asemănătoare". Iconicitatea este „chipul" în care sensul se înfăţişează, chip văzut şi vizat de gândirea analogică.

Chiar dacă termeni precum analogie ori asemănare sunt destul de confuzi (ei presupunând, dincolo de o definire a statutului metaforei, intrarea în joc a unei comparaţii), a existat dintotdeauna o relaţie strânsă cu figura metaforică, aşa cum declară Aristotel la sfârşitul *Poeticii*: „a folosi bine metafora înseamnă a vedea ceea ce este asemănător". Ce înseamnă însă *a vedea ceea ce este asemănător*? În primul rând, o identitate generală, „a vedea similitudini (*to homoion*) chiar între obiecte foarte depărtate". Între cele două elemente constitutive ale metaforei există prin urmare o similaritate, care poate merge până la identitate: în orice sens am privi lucrurile, lumina – oriunde am întâlni-o: în natură sau în cuvântul unui poem – e ceea ce ne face să vedem, dă ceva de văzut. Această asemănare de bază este însă cea care creează imaginea, sau dimpotrivă asemănarea – neprevăzută – se lasă dintr-o dată surprinsă între lucruri care până atunci nu îndemnau la apropiere? Prima situaţie apare în cazul metaforelor sărace sau *in praesentia* (în expresia „lumina ochilor", de pildă, nu întâlnim nimic surprinzător, căci ştim că între cei doi termeni există o asemănare printr-un al treilea termen, care e vederea; deşi nici chiar aici raportul nu este întru totul limpede: lumina nu e a ochilor, ci se dă pentru ca ochii să poată vedea) care nu fac imagine, asemănarea consumându-se la vedere. Metaforele vii sau *in absentia* pun în joc un raport de asemănare dezechilibrat, în sensul că doar unul din termeni este cunoscut, pe când al doilea e un invizibil absent. Mai mult decât a fi după chipul sau imaginea a ceva cunoscut, a semăna înseamnă acum o apropiere neprevăzută, pe care o face posibilă imaginea, între ceea ce e vizibil după simţul comun şi un ne(mai)văzut, deci ne(pre)văzut. *După chipul şi asemănarea* exprimă tocmai acest raport între ceva vizibil şi ceva invizibil, dar raportul însuşi face imagine, dă de văzut ceea ce trebuie înţeles. Spre exemplu, în poemul *Lumina* de L. Blaga, „Să fie lumină!" reia semnificaţia biblică originară a luminii „nsetată adânc de viaţă", care e chiar lumina Vieţii, pusă însă în asemănare cu „lumina ce-o simt...când te văd". Între cele două semnificaţii ale aceluiaşi semn („lumina") asemănarea se stabileşte între lumina simţită la vedere, am spune, şi lumina increată, nevăzută, trecută în vizibilul dintâi al creaţiei („lumina creată în ziua dintâi"). Dar până şi acest vizibil originar este un invizibil pentru noi, un nepătruns cu înţelegerea, adică un mister: „orbitoarea lumină de-atunci". În pofida acestor dificultăţi, importantă şi semnificativă este *apariţia* ca atare a imaginii în cuprinsul poemului; „nu este oare o caracteristică a figurii ca atare – (se) întreabă Ricœur – de a oferi o aparenţă, de a face să apară discursul?".

Pentru a desprinde rolul asemănării ce creează o *tensiune* sau o contradicţie logică, Ricœur alege drept exemplu expresia metaforică „o lumină *întunecată*", care prin sensul său literal constituie o enigmă a cărei soluţie este oferită de sensul metaforic. Tensiunea desemnează în enigmă doar „forma" problemei, o sfidare semantică aruncată logicii sau o „nonpertinenţă semantică" (Jean Cohen). „Sensul metaforic ca atare nu este coliziunea semantică, ci noua pertinenţă ce răspunde sfidării sale". E ca şi cum logica, scandalizată şi pusă în criză de incompatibilitatea dintre „lumină" şi „întunecată" (alăturare nonpertinentă semantic), se vede confruntată cu o imagine care totuşi semnifică, spune ceva, dar semnifică şi spune prin deviere ori mutaţie. „Asemănarea îşi joacă rolul tocmai în această mutaţie de

sens"; ea nu e prestabilită şi previzibilă (ca în cazul metaforelor sărace), ci creată în chiar spaţiul noii figuri de proximitatea semantică ce se stabileşte între termeni în ciuda distanţei lor. Altfel spus, doar în expresia mai sus citată funcţionează o astfel de asemănare, doar aici, în răspărul oricărei pertinenţe logice, lumina şi întunericul au ceva asemănător din moment ce par dintr-o dată a se „învecina". Reluăm cuvintele lui P. Reverdy: „Imaginea este o creaţie pură a spiritului. Ea nu se poate naşte dintr-o comparaţie, ci din *apropierea a două realităţi îndepărtate* [s.n.]. Cu cât raporturile celor două realităţi apropiate vor fi mai îndepărtate şi mai exacte, cu atât imaginea va fi mai puternică, având mai multă putere emotivă şi mai multă realitate poetică".[5] Claudel oferă aceeaşi argumentaţie: „Metafora, ca şi raţionamentul, adună la un loc, dar de mai departe".[6] Aspect ce pune în lumină chiar rolul metaforei, cel de *translatio*: a transpune ori de a transfera, a transporta, cu alte cuvinte a apropia ceea ce e îndepărtat. Căci în ciuda distanţei ce separă imaginea imanentă de sensul transcendent, asemănarea face ca imaginea „corporală" să urce la nivelul sensului „spiritual". Prin *homoíōsis*, *eikôn* devine *analogon* al lui *eidos*. Aristotel vorbeşte de înrudirea generică drept cea care pune în apropiere ceea ce e „eidetic asemănător" (*homoeidon*), adică un substrat ori o origine preconceptuală comună. Tensiunea „formală" este astfel rezolvată de apropierea „esenţială" prin care metafora produce sens. Produce însă, aşa cum spuneam, şi ceva de văzut, o imagine creată de asimilarea de adâncime între lucruri ce par străine la *prima vedere*. E evident că această primă vedere este cea a conştiinţei realizante care vede conform pertinenţei logice. A doua vedere, interioară, are acces la imaginea care uneşte asemănătorul de asemănător. De aceea, spune Aristotel, „a metaforiza bine înseamnă a vedea – a contempla, a şti să vezi – ceea ce este asemănător".

Locul inaparentului

Revenind acum la hermeneutica raportului de asemănare cu referire la statutul metaforei, putem afirma că aceasta presupune şi o paradoxală *stare-de-vedere*, identitatea în diferenţă prin care cel ce vede e înrudit cu ce e de văzut.[7] Ceea ce apare şi se pune în vedere nu e un previzibil, ci un inimaginabil real, trupul poetal al unui semnificabil altfel inaparent. Ca atare, *a şti să vezi* ceea ce nicio vedere n-ar crede este un dar intuitiv, o contemplare care îşi are sursa în imaginaţie. „A vedea ceea ce este acelaşi lucru în ceea ce este diferit înseamnă a vedea ceea ce este asemănător". În enunţul metaforic, ceea ce este asemănător este văzut în ciuda contradicţiei. Ceea ce înseamnă că travaliul asemănării menţine diferenţa pe care o pune în evidenţă contradicţia literală; „prin această trăsătură specifică, enigma este reţinută în însăşi inima metaforei". Metafora s-ar degrada ca figură poetică dacă ea ar elimina întru totul tensiunea, asemănarea oferind locul unei întâlniri conflictuale dintre *acelaşi* şi *diferit*. De aceea ea e şi resimţită astfel ca echivocitate. Dacă însă, în metaforă, apare conflictul dintre identitate şi diferenţă, prin asemănare ariile semantice ale diferenţelor fuzionează în identitate. Asemănarea are loc între un element prezent în aparenţă (corpul imaginii poetice prezent în re-prezentativitatea sa imanentă) şi un element prezent în esenţă (sensul inaparent – nemanifestat – în realitatea transcendentă a trupului poetal). Deşi asemănarea pare să stabilească un raport de apropiere între două prezenţe îndepărtate, doar raportul dintre acestea se bazează pe o absenţă referenţială, fiind chiar *locul inaparentului*, imaginea transparentă prin care se vede. În metafora „lumină întunecată", de exemplu, resimţim conflictul literal (oximoronic) ce pune în diferenţă nu doar cei doi termeni alăturaţi, ci – mai adânc – sensul uzual al cuvântului „lumină" şi semnificaţia pe care o face posibilă această alăturare insolită.

[5] Pierre Reverdy, *op. cit.*, p. 30.
[6] Paul Claudel, *Journal*, I, Gallimard, Paris, 1968, p. 42.
[7] „Căci văzătorul trebuie să se dedice contemplării după ce s-a înrudit cu lucrul văzut şi s-a identificat cu el. Căci n-ar putea vreodată un ochi să vadă soarele de n-a căpătat el însuşi chipul soarelui" (Plotin, *Enn.* I, 6, 9).

Echivocul nu e depăşit, el e păstrat; este aceeaşi lumină pe care credem că o ştim şi totuşi diferită. Conflictul la vedere creează o imagine tensionată, în care câmpurile semantice se suprapun divergent, fuzionând în ceea ce e asemănător în ciuda diferenţelor: o imagine clar-obscură care pune pe gânduri. „În acest fel, metafora dezvăluie dinamica prezentă în constituirea câmpurilor semantice, dinamică pe care Gadamer o numeşte « metaforica » fundamentală (...). Metafora, figură de discurs, prezintă în mod *deschis*, prin mijlocirea unui conflict *dintre* identitate şi diferenţă, procesul care, în mod *acoperit*, generează ariile semantice prin fuzionarea diferenţelor *în* identitate".[8] Imaginea clar-obscură de care vorbeam (care, în exemplul dat, întunecă lumina şi luminează întunericul) este chiar locul semnificaţiilor născânde, al „noii pertinenţe semantice care se naşte din prăbuşirea ariilor semantice sub şocul contradicţiei". Momentul iconic constituie surprinderea identicului în diferenţe, în ciuda diferenţelor, iar aceasta într-un mod preconceptual, în modul imaginaţiei. Aspect ce face din imaginaţie „locul de emergenţă a sensului figurativ în jocul identităţii şi al diferenţei", loc al revelării comprehensibilului în care identitatea şi diferenţa nu sunt confundate ci confruntate.[9] Ceea ce e perceput drept incompatibil semantic la nivelul sensului literal e asemănător în imaginea care dă un corp sensului figurativ creat de imaginaţie. A da corp înseamnă a face vizibil, a arăta o figură ori un chip: o imagine a cărei apariţie constituie sinteza dintre identic şi diferit.

Lucrul de care trebuie ţinut seamă acum este momentul *sensibil* al metaforei, şi anume caracteristica acesteia de „a aşeza sub ochi". Aspect pe care Le Guern, aşa cum am văzut, îl surprinde prin noţiunea de „imagine asociată", adică prin latura concretă şi sensibilă a vehiculului iconic. Este adevărat că pledoaria pentru asemănare a ajuns, potrivit lui Ricœur, la „o anume reabilitare a momentului iconic al metaforei; dar această reabilitare nu a mers dincolo de aspectul verbal al iconului, nici dincolo de un concept pur logic al asemănării, concepută ca unitatea dintre identitate şi diferenţă". Problema imaginaţiei producătoare nu este însă una lesne de explicat, întrucât în metaforă are loc legătura între un moment logic (verbal) şi un moment sensibil (nonverbal). Contradicţia ce pune în valoare diferenţa este de ordin logic iar asemănarea realizată în identitate este un proces sensibil. Cu alte cuvinte, trebuie căutat „punctul de inserţie al psihologicului în semantic, adică locul unde, în limbajul însuşi, sensul şi sensibilul se articulează". Este, în ultimă instanţă, „punctul de ancorare al imaginarului într-o teorie semantică a metaforei". Este vorba, în primul rând, de un icon verbal, deci de o imagine poetică în care fuzionează ceea ce ea *arată* şi ceea ce ea *spune*, adică imaginea şi sensul. Legată de o teorie a lecturii conform căreia aceasta reprezintă o suspendare a oricărui real şi o „deschidere activă către text" (B. Hester), trăsătura esenţială a limbajului poetic nu mai este fuziunea sunetului cu sensul (aşa cum apare la Valéry şi la Gadamer), ci fuziunea sensului cu un „val de imagini evocate sau stârnite", ceea ce constituie adevărata *iconicitate a sensului*. Cuvântul citit (prin extensie, poemul întreg) suscită imagini semnificante, imagini care arătându-se spun ceva. Sensul însuşi e iconic întrucât el e în măsură să apară în imagini, să arate ceea ce spune şi să spună ceea ce arată. Actul de a citi se prezintă atât ca o suspendare, în imagine, a realităţii naturale, cât şi ca o deschidere a sensului însuşi; „desfăşurarea imaginii este ceva care « se întâmplă » şi către care sensul se deschide la nesfârşit, conferind interpretării un câmp nelimitat". „Orbitoara lumină de-atunci" din poemul

[8] „Transferul dintr-un domeniu în altul nu are doar o funcţie logică, ci acestuia îi corespunde metaforica principială a limbii înseşi. Figura stilistică a metaforei este doar varianta retorică a acestui principiu formativ universal în acelaşi timp lingual şi logic" (Hans-Georg Gadamer, *Adevăr şi metodă*, ed.cit., p. 321).

[9] „Dacă a se înţelege înseamnă a se înţelege în faţa textului, nu ar trebui oare să spunem că înţelegerea cititorului este suspendată, irealizată, potenţializată la fel ca şi lumea însăşi metamorfozată de poem? Dacă lucrurile stau aşa, trebuie să spunem că imaginaţia este acea parte din noi înşine care răspunde textului ca Poem şi doar ea poate întâlni revelaţia nu ca pe o pretenţie inaccesibilă, ci ca pe o chemare neconstrângătoare" („Herméneutique de l'idée de révélation", în Paul Ricœur, *Écrits et conférences 2. Herméneutique*, Seuil, Paris, 2010, p. 269).

blagian e expresia metaforică în care actul lecturii suspendă realitatea imediată a oricărei alte lumini (ca şi cum lectura s-ar desfăşura în lipsa luminii exterioare), pentru a se deschide totodată spre ceea ce luminează în poem: lumina unui sens imemorial care pune în cumpănă comprehensiunea, eliberată de însuşi textul citit drept imagine care orbeşte, dar vorbeşte, spune ceva *cu sens*.[10] „În poezie, deschiderea către text este deschiderea către imaginarul pe care sensul îl eliberează". Doar sensul care îşi suspendă raportul cu desemnarea exterioară, sensul nonreferenţial, poate elibera imaginarul, el însuşi fiind investit în acesta. Căci „nimic altceva nu este retras din lume în afară de imaginarul dezlănţuit prin sens". Suspensia proprie imaginarului (acea *epokhé* fenomenologică) retrage iconului verbal orice referinţă la realul empiric. Imaginea metaforică este interpretată aşadar ca fiind chiar *fictivul*, irealul sau ceea ce creează iluzia atunci când citim o operă poetică. Totuşi trebuie specificat că suspensia iconică şi non-referinţa la contingent sunt „determinări" care nu înlocuiesc ceea ce numim realitate cu o irealitate fără niciun raport real. „Iluzia" imaginarului („irealitatea" sa, în accepţiune sartriană) nu se opune realului, ea nu e o non-realitate absolută, ci „faţa" până acum nevăzută a realităţii recreate cu propriile ei materiale. Atribuirea metaforică este astfel o potenţare a realităţii, o putere revelatoare.[11] „Metafora nu se mărgineşte să suspende realitatea naturală, ci deschizând sensul către imaginar, îl deschide totodată către o dimensiune de realitate care nu coincide cu ceea ce limbajul obişnuit înţelege când vorbeşte despre o realitate naturală".[12]

Desfăşurarea iconică a sensului în imaginar şi deschiderea sa, prin semnificaţii multiple, în imagini comportă drept element esenţial *investirea* sa în imaginar. Ceea ce înseamnă că imaginile nu sunt „libere" să arate şi să spună orice; ele sunt imagini „legate". Chiar dacă imaginile sunt semnificante, fiind purtătoare de semnificaţii, sensul este cel care le

[10] Înainte însă de a stabili o relaţie *lungă* cu textul ca mediere a comprehensiunii, sensul acestei spuneri intră mai întâi în orbita relaţiei *scurte* a intuiţiei eidetice. Dacă, pentru Ricœur, „a înţelege lumea semnelor este mijlocul de a se înţelege" în orizontul deschis de *altul* sensului ascuns într-un sens aparent, aspect care duce la „închiderea" căii scurte a intuiţiei şi la „deschiderea" căii lungi a interpretării semnelor (cf. Paul Ricœur, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Seuil, Paris, 1969, p. 260), pentru noi – în conformitate cu dezideratele studiului de faţă – lucrurile stau invers: intenţionalitatea interpretării e pusă în paranteză iar calea intuiţiei e deschisă, dar numai în măsura în care intuiţia comprehensivă e văzută drept presupoziţia – *posibilitatea intuitivă* – cu ajutorul căreia calea interpretării este ea însăşi deschisă mai în adâncime. Locul intuit de înţelegerea albă e primul „loc", umplut intuitiv, al discernerii reflexive, aurora interpretării.

[11] „Suspensia raportului natural cu lucrurile este doar condiţia negativă a instituirii raportului signifiant. Principiul diferenţial este doar cealaltă faţă a principiului referenţial", căci, înţeleasă în sens pozitiv, reducţia nu înseamnă abolire a oricărei referinţe reale, ci prefigurare şi transfigurare a realităţii, „posibilitatea pentru o fiinţă, care s-a smuls prin diferenţă din raporturile intranaturale, să se întoarcă spre lume", să o înţeleagă drept propria lume recâştigată, configurată (cf. Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 256). „Realitatea este astfel metamorfozată prin ceea ce aş numi « variaţiile imaginative » pe care literatura le operează asupra realului" (Paul Ricœur, *Eseuri de hermeneutică*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 48).

[12] Este un aspect pe care Benjamin Fondane îl impută atitudinii „psihologizante" a lui Bachelard. Când acesta din urmă scrie, de exemplu, că „impulsul psihismului este cel care are continuitatea duratei. Viaţa se mulţumeşte să oscileze" (*L'air et les songes*, José Corti, Paris, 1987, p. 291), el o află în imaginaţia metaforizantă, acolo unde – spune Fondane – „metafora nu *semnifică* realul, în felul conceptului, ci *este* realul, trăit efectiv" (*Bachelard apprivoise le rêve*, în Benjamin Fondane, *Le Lundi existentiel et le dimanche de l'histoire* suivi de *La philosophie vivante*, Éditions du Rocher, Monaco, 1990, p. 189). Ar trebui să ne oprim puţin asupra acestor formulări schellingiene folosite de Fondane. Se ştie că pentru Schelling, în *Filosofia artei* şi apoi în *Filosofia mitologiei*, simbolul este un semn de prezenţă tautegorică, întrucât el realizează sinteza între a fi şi a semnifica. Dacă conceptul semnifică într-adevăr realul universal, imaginea *este* realul concret (cum spune Fondane), dar – adaugă Schelling – ea îl semnifică fiind deopotrivă realul. Simbolul este deci o imagine semnificantă (*Sinnbild*). Or ce spune Bachelard? Că „în această privinţă, imaginile nu ar mai fi simple metafore, ele nu s-ar prezenta doar pentru a suplini insuficienţele limbajului conceptual. Imaginile vieţii ar fi una cu viaţa însăşi. (...) Imaginaţia ar fi atunci un domeniu de elecţiune pentru meditaţia asupra vieţii" (*op. cit.*, p. 291). Dacă imaginea *este* viaţa şi totodată domeniul meditaţiei asupra vieţii, decurge că imaginea este *semnificantă*, în sensul în care viaţa care *este* ea are ceva de spus, se dă ca semnificare ce se oferă comprehensiunii cu toată ponderea ambiguităţii sale simbolice.

leagă, ordonează proliferarea acestora, reprezentând un factor reglator şi moderator al expansiunii lor. „Legarea" de care se vorbeşte este de fapt recunoaşterea în şi prin imagine a unei ascendenţe semantice majore, a preeminenţei unui semnificabil originar, proces prin care asemănarea face ca imaginea să participe, în esenţă, la destinul sensului creator, adică să-i ofere trupul poetal în care acesta se poate arăta vizibil şi rostitor. Legare ce sugerează ideea unei libertăţi relative a imaginii care, oricât de „originală" ar fi, rămâne dependentă, în adâncul ei, de originarul unui semnificabil nemanifestat. Iconicitatea „implică acest control al imaginii prin sens; în alţi termeni, este un imaginar implicat în limbajul însuşi". Poemul lui Blaga citat anterior ne oferă, ca orice text de altfel, un astfel de imaginar legat prin sens. Complexul imaginar al „luminii", format din imagini ce par disparate („lumina ce-o simt", „un strop din lumina creată în ziua dintâi", „lumina aceea-nsetată adânc de viaţă", „Să fie lumină!", „un vifor nebun de lumină") e totuşi o plăsmuire închegată, căci semnificaţiile dezvoltate de aceste imagini *se leagă*, se resorb creator într-un sens major (în acea „valoare de origine" de care vorbea Bachelard)[13] ce subîntinde imaginarul la nivelul textului: „orbitoarea lumină de-atunci" care face imagine *acum*, arătându-se prin ceea ce spune sensul creaţiei (divine sau poetice). În actul lecturii, cititorul textului *vede* lumina pe care o simte *ca* pe „orbitoarea lumină de-atunci".

A lăsa să fie ceea ce se arată

Ce înseamnă *a vedea ca*? „Este un factor revelat prin actul de a citi", ca mod de realizare a imaginarului, „relaţia intuitivă care menţine împreună sensul şi imaginea". *A vedea ca* şi funcţia imaginală a limbajului poetic se luminează reciproc; metafora care face să se vadă în acest fel este faţa sensibilă a limbajului poetic sau imaginea în care se dezvăluie sensul. „Este o experienţă şi totodată un act"; experienţă, pentru că apariţia sensului ca imagine trebuie intuită şi resimţită, experiată ca *altceva* absolut nou; act, întrucât ceea ce apare astfel trebuie înţeles iar a înţelege înseamnă a face ceva.[14] Imaginea nefiind liberă ci legată (într-un mănunchi de semnificaţii), *a vedea ca* „ordonează fluxul, reglează desfăşurarea iconică", asigurând implicarea imaginarului în semnificaţia metaforică. Implicarea reciprocă sau menţinerea împreună a sensului şi a imaginii reprezintă o relaţie de asemănare, asemănarea fiind „ceva ce rezultă din actul-experienţă de a « vedea ca »". Trebuie ca imemoriala lumină orbitoare să fie văzută *ca* lumina simţită acum, pentru ca relaţia de asemănare să se poată întemeia pe această apariţie iconică. Deodată ea nu mai e orbitoare de vreme ce apare *ca lumină* care nu se pune pe sine în vedere, ci arată şi spune ceva: *pune în lumină*. Dar pune în lumină ceva ce *este ca* ceva, căci aici raportul de asemănare este deopotrivă un raport de fiinţare: „a vedea un lucru *ca* înseamnă a face manifestă *fiinţarea-ca* (*l'être-comme*) a lucrului".[15] Imaginea nu *este* lucrul reflectat, dar ea *este ca* acesta; în natura

[13] „Noutatea esenţială a imaginii poetice pune problema creativităţii, a fiinţei care vorbeşte. Prin această creativitate, conştiinţa imaginantă devine, în mod foarte simplu dar foarte exact, o origine. O fenomenologie a imaginaţiei poetice trebuie să încerce, studiind imaginaţia, să desprindă această valoare de origine a diferitelor imagini poetice" (Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige / PUF, Paris, 1981, p. 8).

[14] Prin urmare o dublă legătură: a tuturor semnificaţiilor imaginale într-un sens ordonator şi a acestuia cu sensul ce orientează lectura. Aici similitudinea (asemănarea) este în cea mai mare măsură *asimilare* existenţială a ceea ce se spune şi se arată: „Cum se face că ceea ce leagă sensul de sens mă leagă şi pe mine? Prin faptul că mişcarea care mă antrenează către sensul secund mă *asimilează* cu ceea ce este spus, mă face participant la ceea ce îmi este anunţat. Similitudinea în care rezidă forţa simbolului şi de unde el îşi extrage puterea revelatorie nu este cu adevărat o asemănare obiectivă, pe care s-o pot considera o relaţie expusă în faţa mea; este o asimilare existenţială a fiinţei mele de către fiinţă potrivit mişcării analogiei" (Paul Ricœur, *Despre interpretare*, Ed. Trei, Bucureşti, 1998, p. 41).

[15] Paul Ricœur, *Eseuri de hermeneutică*, ed. cit., p. 31.

acestui raport zace întreaga distanţă care face cu putinţă naşterea imaginii.[16] Însă tensiunea dintre *a fi* şi *a fi ca* trece prin *a nu fi*, deoarece *a fi ca* înseamnă de fapt *a nu fi* identic, a fi altfel, deşi asemănător.[17] Ceea ce este văzut ca lumină nu este lumina ca atare, dar pune în vedere imaginea care *este ca* lumina unui sens strălucitor, deschis în lumina manifestării, descoperit în posibilitatea imprevizibilă a fiinţării.[18] În *a vedea ca* „sensul funcţionează în mod iconic"; „el leagă lumina sensului de plenitudinea imaginii". Într-adevăr sensul luminează, iradiază în semnificaţii imaginale, arată mai mult decât spune, lasă să se înţeleagă, *lasă să fie ceea ce se arată*. Iar ceea ce se arată este ceva subzistent, rezistent oricărei vederi a fenomenelor la îndemână: structura de anticipare sau de „prealabil" a înţelegerii, în care ceva apare *ca* ceva. Or „ « ceva ca ceva » *precedă* enunţul tematic privitor la ceea ce a fost înţeles",[19] la fel cum precedă orice vedere a cărei intenţie vizează câmpul vizibilului. Precedenţă nu în sensul unei deţineri ori al unei priviri prealabile, al unui ceva avut dinainte, ci doar dinainte-dat. A-lăsa-să-fie-ceea-ce-se-arată fundamentează deschiderea originară a vederii spre ne(mai)văzutul unui început absolut, subzistând ca ceva exprimabil, dar neexprimat, „în calitatea lui de factor constitutiv aprioric şi existenţial al înţelegerii".[20] Imaginea care se aseamănă cu modelul, văzută *ca* model pe care îl aduce la vedere, nu e totuşi ceva ce avem sub ochi.[21] Este – am spune – imaginea care dejoacă vederea, îi dezice orizontul în vizibilitatea căruia ea se complace. O abate înspre fondul inaparent, accesibil doar în transparenţa care îl dezvăluie, ca fiinţare deschisă în posibilitatea semnificării. Noua pertinenţă semantică este rezultatul fuziunii dintre sens şi imagine; cu cât textul poetic este mai plin de astfel de fuziuni, cu atât ele hrănesc substanţa întregului poem, deversând limitele cuvântului, interacţionând în spaţiul imaginal al textului. În această accepţiune largă, „sensul metaforic ca atare se hrăneşte din densitatea imaginarului eliberat de poem". De poemul înţeles ca structură textuală articulată într-un complex de semnificaţii. Căci deschiderea originară a ceea ce se arată şi se vede *ca* transcende orizontul imaginar, *trans*portă vederea spre *situl nativ* al poemului, nu în înţelesul de context (*Umwelt*), ci drept fond sau substrat (*Urwelt*) al semnificabilului originar, al sensului nemanifestat, dintotdeauna dat, şi care nu este cel al subiectivităţii intenţionale a autorului, ci al poemului ca propunere de sens a unei lumi autonome: „*sens* al dinainte-datului, *sens* al existentului, *sens* al fiinţării".[22] E inutil să adăugăm că vederea a ceea ce semnifică – se arată şi se (s)pune – în lumina acestei imagini deschide în actul de lectură orizontul lărgit al comprehensibilului.

Bibliografie

Bachelard, Gaston, *L'air et les songes*, José Corti, Paris, 1987
Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Quadrige / PUF, Paris, 1981

[16] „Vedem că aici, între literă şi sens, între ceea ce poetul *a scris* şi ceea ce el *a gândit*, se creează o distanţă, un spaţiu care, ca orice spaţiu, posedă o formă. Numim această formă *figură*, şi vor fi tot atâtea figuri câte forme vom putea găsi pentru spaţiul de fiecare dată creat între linia semnificantului (...) şi cea a semnificatului (...), care, evident, nu este altceva decât un alt semnificant dat ca literal" (Gérard Genette, *Figuri*, Ed. Univers, Bucureşti, 1978, p. 87).

[17] „ « A fi ca » ar trebui considerat drept o modalitate metaforică a copulei înseşi ; acest « ca » nu ar fi numai termenul de comparaţie dintre termeni, ci ar fi inclus în verbul a fi, a cărui forţă ar modifica-o" (Paul Ricœur, *Metafora vie*, ed. cit., p. 382).

[18] „Dincolo de situarea mea ca cititor, dincolo de situarea autorului, mă ofer pe mine însumi modului posibil de a fi în lumea pe care textul o deschide şi o descoperă pentru mine" (Paul Ricœur, „La métaphore et le problème central de l'herméneutique", în Paul Ricœur, *Écrits et conférences 2. Herméneutique*, ed. cit., p. 114).

[19] Martin Heidegger, *Fiinţă şi timp*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 205.

[20] *Ibidem*, p. 206.

[21] Este, mai degrabă, ceea ce avem *deasupra* ochilor şi pe care îl vedem după asemănare, aşa cum, potrivit lui Platon, partea divină a sufletului „ne poartă de la pământ spre cerurile cu care se aseamănă" (*Timaios*, 90 a).

[22] Paul Ricœur, *Eseuri de hermeneutică*, ed. cit., p. 39.

Claudel, Paul, *Journal*, I, Gallimard, Paris, 1968

Fondane, Benjamin, *Le Lundi existentiel et le dimanche de l'histoire* suivi de *La philosophie vivante*, Éditions du Rocher, Monaco, 1990

Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr şi metodă*, Ed. Teora, Bucureşti, 2001

Genette, Gérard, *Figuri*, Ed. Univers, Bucureşti, 1978

Heidegger, Martin, *Fiinţă şi timp*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003

Le Guern, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, Paris, 1973

Platon, *Opere* VII, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1993

Plotin, *Eneade* I-II, Ed. Iri, Bucureşti, 2003

Reverdy, Pierre, *Le Gant de crin*, Flammarion, Paris, 1968

Ricœur, Paul, *Metafora vie*, Ed. Univers, Bucureşti, 1984

Ricœur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995

Ricœur, Paul, *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*, Ed. Trei, Bucureşti, 1998

Ricœur, Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Seuil, Paris, 1969

Ricœur, *Écrits et conférences 2. Herméneutique*, Seuil, Paris, 2010

METAPHYSICAL RED HERRING

Dragoş AVĂDANEI
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: American poet Adrienne Rich borrows the title of British metaphysical poet John Donne's famous poem, "A Valediction Forbidding Mourning," not because her poetry is also "metaphysical" or because the two poems are similar one way or another (they are not), but just because this title suited the occasion of her poem, i.e. the death of her husband. So our incursions into the metaphysical poetry of the seventeenth-century England and the work of John Donne (and the specific poem of that title) can simply be viewed as the result of a red herring pulled across the innocent reader's tracks by the fiercely feminist (mildly put) author.

Keywords: conceit, Donne, Rich, feminism, metaphysical

When you read a poem titled "A Valediction Forbidding Mourning" (one cannot help mentioning a possible young reader's "translation" as "Good-bye and Stay Cool") by an American poet in the twentieth-century, you do not need much familiarity with poetry in English to think of John Donne (1572-1631)—i.e. over four centuries of literary history in-between—and his famous poem titled "A Valediction Forbidding Mourning" (written in 1611 or 1612, i.e. four hundred and sixty years earlier). So any reader's expectations—even when he/she is not an Anglo-American poetry scholar—are to naturally see the American poem as an echo, prolongation, imitation, parody, spin-off, parallel or commentary of/on the seventeenth-century one; or to view Adrienne Rich (1929-2012) as an American heir of the metaphysical poets that Donne was the most remarkable representative of (alongside such other contemporary or later poets from the New World as Anne Bradstreet—c.1612-1672, Edward Taylor—c.1642-1719, Emily Dickinson—1830-1886, T. S. Eliot—1888-1965, John Crowe Ransom—1888-1974, Allen Tate—1899-1979…, who, in some/much of their writing are more or less recognizable continuators); or even to consider identifying a "metaphysical" tradition in British and American poetry from John Donne to Adrienne Rich…

The way to go in any of these hypotheses is to start from the Metaphysical Poets proper—and John Donne, plus a careful reading of the 1611 poem—and come down to Adrienne Rich and her 1970 poem; and whatever the conclusion, the exploration may prove to have been worth the effort.

"Metaphysical" is, of course, "of the nature of metaphysics," i.e. "after the physics" (as Aristotle's writings were arranged), or "dealing with the ultimate nature of existence, reality and experience" (Random House Dictionary…, 1968), as in some more abstruse self-contained conceptual systems; this would induce the idea of something recondite, esoteric, hidden or hard to understand, and, from this point of view, "metaphysical poets" may seem to be somewhat of misnomer.

However , the label gets its real meaning when applied to the poets described in his Lives of the Most Eminent English Poets (six volumes, 1779-1781) by Samuel Johnson, better known as Dr. Johnson (1709-1784); and Dr. Johnson (also the author of the famous Dictionary of the English Language—1755, The Plays of William Shakespeare, eight volumes, 1765 and many, many others) is arguably "the most distinguished man of letters in English history"(Pat Rogers) or is "unmatched by any critic in any nation before or after him"(Harold Bloom, p.239); so one might just take his word/s for granted as he informs his readers (eighteenth-century and later) that at the beginning of the seventeenth-century "there

appeared a race of writers that may be termed the metaphysical poets" (in his "Life of Abraham Cowley"). Before him, writing about one of these—John Donne, incidentally--, John Dryden(1631-1700) wrote that "he affects the metaphysics…/i.e./ nice speculations of philosophy" (see Gardner), while Drummond of Hawthornden (1585-1649) had also mentioned their "metaphysical ideas and scholastic quiddities" (also in Gardner).

In his turn, Johnson goes on to describe this "race of writers" as "men of learning," in whose poems heterogeneous ideas are yoked by violence together…; nature and art are ransacked for illustrations, comparisons, and allusions; their learning instructs, and their subtilty surprises; but the reader commonly thinks his improvement dearly bought, and, though he sometimes admires, is seldom pleased." Their wit—Johnson continues—is "a kind of Discordia concors; a combination of dissimilar images, or discovery of occult resemblances in things apparently unlike."

Though not formally affiliated (they may not even have known or heard of each other, so we are not looking at any kind of school or movement), the central figures grouped together here are those of John Donne, George Herbert (1593-1633)—both, to some extent, contemporaries of William Shakespeare's—Thomas Carew (?1595-?1639), Richard Crashaw (c.1613-1649), Abraham Cowley (1618-1667), Andrew Marvell (1621-1678), Henry Vaughn (1621/2-1695), Thomas Traherne (c.1636-1674)… From Johnson to Eliot (his 1921 "The Metaphysical Poets") all these (and others) were praised (or criticized) for the union of thought and feeling in their poems (fusing reason with passion and "devouring all kinds of experience" in Eliot, who will move from here to his well-known "dissociation of sensibility"), originality, inventiveness, realistic violence and meditative refinement, psychological analysis, incongruity and confusion, the startlingly esoteric and the shockingly commonplace, extravagance and absurdity, grotesqueness, elaborate, energetic and uneven stylistic maneuvers…, and some other features that both Dryden and Johnson mostly condemned for their "unnaturalness." We might be interested to see how many of these characteristics can be found in Adrienne Rich and her poetry.

But most of all they are remembered for their "invention" and use of the conceit. Conceit in general refers either to (etymologically) an idea or cognition as such or, closer to our meanings here, an ingenious and fanciful notion or conception; in this particular case, a conceit refers to an extended metaphor or comparison/simile with a complex logic; as Johnson had suggested, it may consist of Juxtaposing ("yoking together") images and ideas in surprising ways ("by violence"). So, basically, the metaphysical conceits are complex, startling and highly intellectual analogies; they are expansive metaphors marked by wit, paradox, symbolism, double meaning, analytical tone and logical reasoning (again we are looking forward to seeing anything like these in Adrienne Rich). Two examples for now: Donne's flea (in "The Flea," naturally) is a conceit for the lovers' intimate union—so it touches on the hilarious and absurdly far-fetched—after biting both and sucking their blood; and, in Marvell, the soul is similar to a drop of dew.

But we can also see what more recent critics can tell us about these unusual figures:

"…a metaphysical conceit strikes from our minds the same spark of recognition which the poet had, so that it gives us a perception of the real but previously unsuspected…/originality, therefore/…similarity that is enlightening…"; "…it speaks to both our minds and our emotions with force…" (Holman, p.266)

And Helen Gardner:

"…a conceit is a comparison whose ingenuity is more striking that its justness…, " and "a comparison becomes a conceit when we are made to concede likeness while being strongly conscious of unlikeness/paradox?." ("Introduction," p.XXIII)

The pre-eminent representative of the metaphysical poets is, once again, John Donne (whose presentation here might possibly reveal to what extent Adrienne Rich found

him congenial, though we know she didn't), poet, satirist, lawyer and cleric in the Church of England (Dean of St Paul's Cathedral from 1621 to 1631), and member of the British Parliament (in 1601 and 1614). His mother (who survived Donne by one year) was Elizabeth Heywood, daughter of playwright John Heywood(c.1497-c.1580) and a great niece of Roman Catholic martyrs Thomas More(1478-1536). His father, who died in 1576, was a successful ironmonger. Donne was a student at Oxford and Cambridge (honorary doctorate in divinity in 1615), travelled throughout Europe and was the chief secretary of the Lord Keeper of the Great Seal, Sir Thomas Eggerton, whose niece Anne More he secretly married in 1601 (when she was seventeen), against the wishes of both her father and her uncle; for violating canon law he had to go to Fleet Prison for a short period; the Donnes had twelve children, of whom only ten survived and of whom three died before being ten; Anne died in 1617 at the age of 33 (see Donne's 17th "Holy Sonnet").

Donne wrote sonnets, love poems, religious poems (he converted from Roman Catholicism to the Anglican Church), epigrams, elegies, songs, satires, sermons (160 in number), translations from Latin. One of England's greatest and most innovative poets had most of his poems published posthumously, in 1633, as Songs and Sonnets. His themes have often been identified as those of love, death, religion, on such subjects as the corruption of the legal system, the presence of mediocre poets and pompous courtiers, with frequent concentrated images of plague, vomit, manure, and sickness, in poems with abrupt openings marked by paradoxes, ironies, dislocations and cynical statements; their development is almost always based upon dramatic contrast and urgent arguments built from a subtle and outrageous logic, with actual speech, jagged rhythms and colloquial vigour as the sources of his language and style. Memorable statements are those in his "Holy Sonnet X" ("Death be not proud…"), "Meditation XVII" ("No man is an island…"—1955 book by Trappist monk Thomas Merton and 1962 American war film—and "Never send to know from whom the bell tolls; it tolls for thee…"—Hemingway 1940 novel) or his famous conceits, especially the ones in "A Valediction…"

As will be seen, the occasion for both "valedictions" (Lat. valedicere=to bid farewell) is rather important; Donne's was most likely written in 1611, just before Sir Robert Drury decided to take the poet on a mission with him to France and other European countries. The thirty-six lines of the poem are grouped in nine quatrains in iambic tetrameter with an ABAB rhyme scheme. The forbidden "mourning" in the title may look like too strong a term for a longer or shorter separation from his wife Anne, but it may have been required by the first extended metaphor or conceit of the poem, where the parting lovers (well, husband and wife) are compared to the separation of body and soul in death; the first sentence in the poem extends over two stanzas:

> As virtuous men pass mildly away,
> And whisper to their souls to go,
> Whilst some of their friends do say,
> "Now his breath goes," and some say, "No,"/"The breath goes now…"/
> So let us melt, and make no noise,
> No tear-floods, nor sigh-tempests move;
> 'Twere profanation of our joys
> To tell the laity our love.

The second conceit has the same separation of the lovers compared to the cracks in the earth after a quake, and the poet continues his imaginative exercise by next having this separation seen as the spreading thin of gold by hammering, when it widens and lengthens:

Our two souls therefore, which are one,
Though I must go, endure not yet
A breach, but an expansion,
Like gold to aery thinness beat.

So, the highly charged progress from death to earthquake to alchemical gold and, finally, to the two legs of a compass which operate in unison in the last three stanzas:

If they be two /our souls/, they are two so
As stiff twin compasses are two;
Thy soul, the fix'd foot, makes no show
To move, but doth, if th'other do.

And though it in the centre sit,
Yet, when the other far doth roam,
It leans, and hearkens after it,
And grows erect, as that comes home.

Such wilt thou be to me, who must,
Like th'other foot, obliquely run;
Thy firmness makes my circle just,
And makes me end where I begun.

Thus the non-metaphysical reader has to strain his imagination and see the lovers like the legs of a compass—joined at the top, with her perfectly grounded at the centre point (in London) and him roaming about Europe; love is this way described as balanced, symmetrical, intellectual, serious, and beautiful in its polished simplicity. It is also not difficult to se the conceit (this and the other ones above) as a mockery of idealized, sentimental love poetry (of the Renaissance --mostly Wyatt, Spenser, Sidney, Southwell…). The poem easily belongs in the category of other "valediction" Donne poems, like "A Valediction: of my Name in the Window," "A Valediction: of Weeping," and "Meditation III."

And here is the new "version" of "A Valediction Forbidding Mourning":

My swirling wants. Your frozen lips.
The grammar turned and attacked me.
Themes, written under duress,
emptiness of the notations.

They gave me a drug that slowed the healing of wounds.

I want to see this before I leave:
the experience of repetition as death
the failure of criticism to locate the pain
the poster in the bus that said:
<u>my bleeding is under control.</u>

A red plant in a cemetery of plastic wreaths.

A last attempt: the language is a dialect called metaphor.
These images go unglossed: hair, glacier, flashlight.
When I think of a landscape I am thinking of a time.
When I talk of taking a trip I mean forever.

I could say: those mountains have a meaning
but further than that I could not say.

To do something very common, in my own way.

Written in 1970 (and published in The Will to Change of 1971) Rich's poem shares in all or most of the characteristics of (her) modernist poetry: loose and casual open forms (the influence of William Carlos Williams and Robert Lowell), lapidary precision, the use of sentence fragments and lines and stanzas of varying lengths, irregular spacing, notebook-like fragmentation…

Author of twenty-five poetry collections (between 1951 and 2010) and seven non-fiction books (1976-2009), Adrienne Rich—a radical feminist, had married economist Alfred Haskell Conrad (1924-1970) in 1953 and had three children. For reasons that literary historians hesitate to mention or simply ignore, one fine autumn morning Alfred Conrad drove into the woods and shot himself in 1970, at 46 (happily married distinguished Harvard professor), so his wife writes "A Valediction Forbidding Mourning" ("frozen lips," "duress," "emptiness," "drug that slowed the healing wounds," departure as in Donne—"before I leave" and "taking a trip," "the experience of repetition and death," "the failure… to locate the pain," "bleeding under control," "a cemetery of plastic wreaths"…). With Michelle Cliff, she edited the art journal Sinister Wisdom (good title!); Rich also took a direct treatment of feminism in such volumes of poetry as Twenty-One Love Poems of 1977, Dream of a Common Language (1978), A Wild Patience Has Taken Me This Far (1981) and The Fact of a Doorframe (2001), or the essays in On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978 of 1979. In her controversial 1976 Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution she explained her suppressed instincts.

So there is bitter (if not sinister) realism in her title, which she borrowed from Donne only because it suited the occasion—the death of her husband--, as there is nothing really "metaphysical" about her poem: no conceit, no meditative refinement, no logical argument, no parody or pastiche, no echo or influence, no parallel, no spin-off…, but only, probably, an echo of Donne's paradox in the fourth stanza:

Dull sublunary lovers' love
--Whose soul is sense—cannot admit
Of absence, 'cause it doth remove
The thing which elemented it.

But the way we see it now, her poem—her title, in fact—may have only been a professor's strategy (lecturer at Swarthmore and the City College of New York, teacher at Columbia University School of the Arts, adjunct professor of writing, professor of creative writing at Brandeis University…) to make her students read John Donne and Metaphysical Poets and also send later readers (like ourselves) on a wild goose chase (well worth the while)—and thus, a red herring of a title.

REFERENCES

Adrienne Rich at Poetry Foundation.org;

"A Valediction Forbidding Mourning" by John Donne, from Poems by John Donne, vol.I: E. K. chambers, ed. (London: Lawrence & Bullen, 1896, pp.51-52);

Bloom, Harold, ed., *The Best Poems of the English Language* (New York: Harper Collins Publishers, 2004);

Carey, John, *John Donne: Life, Mind and Art* (London: Faber and Faber Limited, 1990);

Gardner, Helen, *The Metaphysical Poets* (London: Oxford University Press, 1957);

Guibbory, Achsah, ed., *The Cambridge Companion to Donne*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2006);

Holman, C. Hugh, *A Handbook to Literature*, Fourth edition (Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1980/1972/1960/1936);

Johnson's Lives of the Poets at Project Gutenberg…;

Johnson, Samuel, *Selected Writings* (Middlesex: Penguin Books, 1968);

Keyes, Claire, *The Aesthetics of Power: The Poetry of Adrienne Rich* (University of Georgia Press, 2008);

Kunitz, Stanley et al, ed., *British Authors before 1800…* (New York: The H. W. Wilson Company, 1952, pp.156-158);

Lakoff, George and Mark Turner, *More Than Cool Reason: A Filed Guide to Poetic Metaphor* (Chicago: University of Chicago Press, 1989);

Metaphysical Poetry—Timeline, Context….(http://crossref-it.info/textguide/MetaphysicalPoetry;

Norton Anthology of American Literature, The, Third ed., vol.2, Nina Baym et al,, ed. (New York and London: W. W. Norton & Company, 1989/1985/1979, pp.2690-2711);

Norton Poets Online, http://www.nortonpoets.com/(June 2, 2003)…:

Oxford Book of English Verse, The, 1250-1918, Chosen and Edited by Sir Arthur Quiller-Couch, New Edition (New York and Toronto: Oxford University Press, 1940);

Rich, Adrienne, *The Will to Change: Poems 1968-1970* (New York: W. W. Norton, 1971);

Rogers, Pat, *Oxford Dictionary of National Biography* (Oxford: OUP, 1995 online ed. retrieved 25 Aug. 2008, p.183);

Sherwood, Terry G., *Fulfilling the Circle: A Study of John Donne's Thought* (Toronto: University of Toronto Press, 1984);

Sielke, Sabine, *Fashioning the Female Subject: The Intertextual Networking of Dickinson, Moore, and Rich* (Ann Arbor, MI: Univ. of Michigan Press, 1997);

The Metaphysical Poets by T. S. Eliot (http://personal.centenary.edul...);

20th Century American Literature, Introd. by Warren French (Great Writers Student Library, New York: St. Martin's Press, The Macmillan Press Ltd., 1980, pp.482-483);

Warnke, Frank J., *John Donne* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1987).

READING AND WRITING THE CITY IN MODERNIST FICTION

Dana BĂDULESCU
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: This article starts from the premise that in order to make sense of the protean, complex and challenging reality of the city, modernist writers like Joyce and Woolf first purported to read it, and then to write about it. In doing so, they looked at its signs, and also at its gaps and silences. Woolf was interested in thinking spaciously, fusing masculinity and femininity in the perfectly balanced androgynous mind. The city provides her with the respite from its hustle and bustle, and also with the elements (signs and signals) which she arranges in a pattern whose geometry fuses them. Sometimes she shows us minds revelling in the city traffic, while some other times she captures the shock the mind receives when associated stimuli strike it. Joyce has Stephen Dedalus standing on the steps of the library and pondering on birds flying like words flowing on a page, or later in ***Ulysses*** *he explores the "ineluctable modality of the visible" and "the ineluctable modality of the audible", looking for the signs he needs.*

Keywords: Modernism, the city, "(affective) mapping", reading, writing, signs

"At this moment, as so often happens in London, there was a complete lull and suspension of traffic. Nothing came down the street; nobody passed. A single leaf detached itself from the plane tree at the end of the street, and in that pause and suspension fell. Somehow it was like a signal falling, a signal pointing to a force in things which one had overlooked."

Virginia Woolf, *A Room of One's Own*

Preamble

As Raymond Williams argues, "For a number of social and historical reasons the metropolis of the second half of the nineteenth century and of the first half of the twentieth century moved into a quite new cultural dimension." (Williams in Dennis Walder: 164) Those reasons were underpinned by a set of radical transformations which had a strong impact upon culture: as Williams points out, in its earliest stages, this new cultural paradigm was boosted by imperialism, which turned the capitals of empires into magnets of wealth and power, also giving access to the cultures of the colonies. Thus, long-established cultural norms and conventions started to be thoroughly challenged, undermined and supplanted by new ones.

The unprecedented development of large cities in the wake of the Industrial Revolution brought them to the size of global zones comprising composite groups of people exchanging new ideas in ways which could not be possible in smaller, traditional, closed societies. In other words, these new and large urban locations teemed with what Williams calls a "new kind of open, complex and mobile society" to which small, often Bohemian groups contributed their cultures of "divergence" or "dissent" (Williams in Dennis Walder: 165)

These very features of openness, complexity, mobility and dynamism turned the cities into ungraspable entities. However, it was this very ungraspability which attracted interest. In order for the human mind to encompass their fascinating protean reality, it had to find footholds in the gaps created by moments when the traffic stopped. In *Mrs. Dalloway*, there

are countless times when the mind revels in the hustle and bustle of city life, while the rhythmical dynamism of the traffic is recorded by the retina and stimulates the imagination:

In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of an aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June. (Woolf 2007: 129-130)

No matter how dynamic and protean the cityscape is, the eye beholds it adoringly in passages like this. Nevertheless, the very nature of such impressions is ephemeral, they will not last. These moments of fascination and enthusiasm are counterpointed, often on the same page or at least in the same chapter, by episodes when the dynamism and slipperiness of these stimuli seem to threaten the brain, overloading and exhausting it, or causing it a sometimes unaccountable apprehension. Thus, in *Mrs. Dalloway*, this early passage is severely counterbalanced by the noise produced by a mysterious motor car. The effect of the shock is terror, and that is a moment when the traffic seems to cease completely in order to give the brain the necessary respite to readjust to the complexity and mobility of the city.

It is precisely this kind of gap and silence that Woolf uses in her essay *A Room of One's Own* to pull the threads of thought together in a loom in order to weave the theory of the spacious and embracing androgynous mind. The setting has to be the city anyway: in *A Room of One's Own*, like in Woolf's novels, diary and life, London fascinates even when it shocks. However, the stimuli are too intense and too varied to be grasped without pauses, which is why the mind waits for such moments of "a complete lull and suspension of traffic." (Woolf 2007: 622) Once the mind takes this moment off its daily urban routine of responding to onrushing stimuli, it is alerted to signals that set it thinking in terms of fusion. Like a camera lens, the eye zooms in and takes the picture of a leaf falling. Unlike the rhythm of the traffic, the fall of the leaf is slow and charged with meaning. When it hits the ground, it seems to be hitting the right spot at the right time to make the sense of "a force in things which one had overlooked." (Woolf 2007: 622)

In this passage, which prefaces this study, Woolf signals to her readers that she is a reader of signals and signs. Such an attentive reader is she that no falling leaf without and no mark on the wall within pass unnoticed and unaccounted for. The falling leaf is a significant sign whose slow motion alerts the mind to the faster motion of the city traffic. According to this design, which the mind responds to and projects further, new elements step onto the stage, each playing its part in Woolf's urban drama. The lens zooms out and in, and the tempo quickens and slackens as each actor enters:

Now it was bringing from one side of the street to the other a girl in patent-leather boots, and then a young man in a maroon overcoat; it was also bringing a taxicab; and it brought all three together at a point directly beneath my window; where the taxi stopped; and the girl and the young man stopped; and they got into the taxi; and then the cab glided off as if it were swept off by the current elsewhere. (Woolf 2007: 622)

The perceiving subject stands at a vantage point, i.e. above the scene observed, and, recording the successive movements, the mind traces a geometric design of the three elements meeting "at a point", fusing, and then gliding off and out of the subject's sight.

"Affective mapping"

The very next passage in *A Room of One's Own* is an introspective analysis of one's mental process of reading the signs of this geometric design as one reads the signs on a page:

The sight was ordinary enough; what was strange was the rhythmical order with which my imagination invested it; and the fact that the ordinary sight of two people getting into a cab had the power to communicate something of their own seeming satisfaction. (Woolf 2007: 622-623)

What the artist's mind actually does in these passages is to achieve a synthesis which is essential in the achievement of art. That synthesis is the fulfillment of a universal desire for a seamless unity, which is imaginatively drawn in this urban spot. As Ann C. Colley accounts for it in *The Search for Synthesis in Literature and Art*, the effect of most impressionist paintings upon the viewer is that the farther one "steps back from the painting, the more its pieces recompose. This retreat dissolves the spaces between the individual strokes until they run into one another and fuse within the beholder's eye to form familiar shapes and structures." (Colley 1990: 6) Indeed, like in the impressionist paintings, in Woolf's writing the eye is just a lens, and sensory experience is one half of the process. The other half is imagination, which fuses the elements into a meaningful shape. The outcome is the synthesis, which goes beyond the level of the visual into the deeper level of vision. It is vision that reveals the "force in things which one had overlooked." (Woolf 2007: 622)

It is not enough that the sight is perceived. What really matters is that it communicates something, which clearly indicates that the process is a kind of reading, i.e. extricating a meaning communicated by signs. The signs are not linguistic, but that is precisely what Woolf captures here: how the eye perceives, how the imagination fuses, and how her art renders the urban space in words, discovering a meaning behind the pattern. Had it not been for the encounter between a man and a woman getting into a cab and being driven away, the mind would not have had the signs to juggle with in its alternative scenarios:

The sight of two people coming down the street and meeting at the corner seems to ease the mind of some strain, I thought, watching the taxi turn and make off. (Woolf 2007: 623)

Jonathan Flatley coins the phrase "affective mapping", starting from the idea that affects "involve a transformation of one's being in the world, in a way that determines what matters to one; affects require objects, and, in the moment of attaching to an object or happening in the object, also take one's being outside of one's subjectivity" (Flatley 2008:19). As far as mapping is concerned, Flatley explains that "the affective map is not a stable representation of a more or less unchanging landscape; it is a map less in the sense that it establishes a territory than that it is about providing a feeling of orientation and facilitating mobility." (Flatley 2008: 7) Flatley's concept accounts for Woolf's enactment of her urban scene in *A Room of One's Own*. Indeed, the elements of the scene, their successive movements and the pattern they form take the thinking mind outside its subjectivity, and relate it to the world. It is this response to the objects (the anticipation of the falling leaf, then the entrance of the woman, followed by that of the man and their departure in the cab) that relates the mind to the world, the room to the street. After the cab leaves the scene, the mind draws alternative maps:

What does one mean by 'the unity of the mind'? I pondered, for clearly the mind has so great a power of concentrating at any point at any moment that it seems to have no single state of being. It can separate itself from the people in the street, for example, and think of itself as apart from them, at an upper window looking down on them. Or it can think with

other people spontaneously, as, for instance, in a crowd waiting to hear some piece of news read out. (Woolf 2007: 623)

In these lines Woolf deconstructs her own designs in fiction. She is interested in the world in order to recreate it in her own imagination. Whether she writes novels or essays, she delves into her own mind to retrace the connection between her self and the world, and she signals it for the reader. In order to write, one needs to read first.

"The map of the world"

In the opening of *Mrs. Dalloway*, the narrative voice, which grants readers access to Clarissa's own thoughts, alerts them to the fact that the London in the book is not one but many (as many as the characters), not stable, but protean (changing its shape in every second) – a mind construct:

For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it round one, creating it every moment afresh (Woolf 2007: 129)

Although it is mainly a London novel, *Mrs. Dalloway* is also a post-World War I novel, which relates the city and its dwellers to the world. The two protagonists, Clarissa and Septimus are very keen readers of signs. Looking for their meaning, they chart their own maps. Just before his final act, Septimus asks Rezia for "his papers", "the things he had written":

She brought him his papers, the things he had written, things she had written for him. She tumbled them out on to the sofa. They looked at them together. Diagrams, designs, little men and women brandishing sticks for arms, with wings – were they? – on their backs; circles traced round shillings and sixpences – the suns and stars; zigzagging precipices with mountaineers ascending roped together, exactly like knives and forks; sea pieces with little faces laughing out of what might perhaps be waves: the map of the world. (Woolf 2007: 220)

The abstract geometry of Septimus's world is so sharply focused that it feels like a cutting edge. It turns the reader into a fakir walking on knife blades and needles. The reading of Woolf's writing here hurts. The most painful aspects of the violent world outside are brought inside, in the room of Septimus's mind. His map is a cubist collage / montage, while its fantastic suns and stars, zigzagging precipices and sea pieces that look like little faces laughing out of ambiguous waves tap into surrealism.

In *A Portrait of the Artist as a Young Man* the young boy Stephen Dedalus tries to get to grips with the world and himself by writing words on the flyleaf of the geography book. The words map out the universe and the world starting from himself and getting down to the universe. What this vertical layout suggests is that the mind projects the world which it inhabits. However, the opposite page was used by Fleming, who wrote some verses which place Dedalus in the same central position. Dedalus practices his reading skills by reading backwards. He discovers that no matter how he reads it, he is central in the sense that it is his mind that generates the thinking about the universe, "the nothing place" (Joyce 1993: 13), everything, everywhere and God. Later in the book, he develops the theory of the artist "like the God of the creation", whose personality "finally refines itself out of existence, impersonalises itself, so to speak." (Joyce 1993: 233)

Perception and "apperception"

In the "Proteus" chapter of *Ulysses*, a more mature Stephen broods on the "ineluctable modality of the visible" (Joyce 1946: 38) while walking along Sandymount strand. Both Joyce and Woolf liquefied the solidity of the world and of the self, often describing the city as fluid, thus suggesting that both the mind and what it projects are in a permanent flux.

What Stephen sees in "Proteus" are signs:

Signatures of all signs I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. (Joyce 1946: 38)

Tackling perception in Joyce's writing, Sheldon Brivic argues that its search, in which Joyce engages both his characters and his readers, finds its sources "in the movement of language." (Brivic 1991: 8) Brivic holds that Joyce's characters actually see through language. Anticipating Derrida's deconstructionist idea that "*il ný a pas de hors-texte*", Joyce projected his own mind onto Stephen's. Dedalus perceives the world as a world of signs, which he reads and then writes.

It is vital for him that his body should be moving, i.e. walking, as his mind is moving, from one sign to the next. The pace of his walks quickens or slackens following the rhythm of his thoughts, from reading to writing the same world of signs:

Reading two pages apiece of seven books every night, eh? /…/ Books you were going to write with letters for titles. Have you read this F? O yes, but I prefer Q. Yes, but W is wonderful. O yes, W. Remember your epiphanies on green oval leaves, deeply deep, copies to be sent if you died to all the great libraries of the world, including Alexandria? Someone was to read them there after a few thousand years, a mahamanvantara. Pico della Mirandola like. Ay, very like a whale. When one reads these strange pages of one long gone one feels that one is at one with one who once… (Joyce 1946: 41)

In the first passage of "Proteus" Stephen records his sensory perceptions "of the visible", starting from the idea that they are "ineluctable" but rather deceiving. He is a keen reader, who would rather see them as signs. In the second paragraph he closes his eyes in order to hear, i.e. to experience and also experiment with "the ineluctable modality of the audible." (Joyce 1946: 38) Before he walks into the signs of the books he read and wrote, Stephen walks through his perception of various other objects as signs. The ultimate goal of any journey (any walk) is the artist's self-discovery, which is essential to his art. However, the only way in which he can achieve this self-discovery is through other objects. In *Stephen Hero* Joyce accounted for his concept of epiphany as the adjustment of the vision of the spiritual eye to an exact focus. Distance is essential, and by that Joyce and his fictional projection Stephen mean the distance between themselves and any animate or inanimate object as different from the self, i.e. the object's otherness.

However, it is not only the spatial distance that counts, whether that is the distance between the self and the otherness of objects or the distance covered by one's walking. Joyce, like Proust and Woolf, was interested in exploring temporal distances, not so much as moments of the past *per se* as the relevance of those moments to the present. "The Dead", which is significantly the last piece in *Dubliners*, strikes that note of the overwhelming importance of a moment of the past carefully locked up in the characters' hearts and shedding epiphanic light upon them. That is what Brivic calls "apperception", which means both full awareness of conscious perception and a process by which one realizes how newly observed qualities of an object are related to past experience. That is exactly the trajectory Gabriel Conroy's mind follows in "The Dead": first, he perceives Greta without even knowing it is his wife, then he projects his desire onto her, making a mental note that the beautiful sight he

perceives could be a painting, and later he discovers the secret of her youth locked in her heart, which leads him to a re-adjustment to the world.

Brivic argues that "Perception in Joyce searches toward its cause and desire, moving toward apperception, which means both seeing fully and seeing oneself. As the text grows aware that the objects it frames are products of convention, it moves toward finding reality in the structure of its own process." (Brivic 1991: 183) It is most poignantly in *Ulysses* that "the world appears as a veil of signs, evoking the feeling that reality is beyond, to be sensed only in hints that flicker through language." (Brivic 1991: 183)

"What birds were they?"; "But what letters?"

The modernists took a keen interest in the sky, its colours, its movements. At the end of the first chapter of Forster's *A Passage to India* "the sky settles everything" (Forster 2005: 6) after a rather confusing panorama of the city of Chandrapore. Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man* heavily relies on the symbolism of birds and their flight related to the young artist's need to fly by the stifling nets flung at his soul by the Irish society. In the last chapter of the novel, Stephen looks up and wonders:

What birds were they? He stood on the steps of the library to look at them, leaning wearily on his ashplant. They flew round and round the jutting shoulder of a house in Molesworth Street. The air of the late March evening made clear their flight, their dark darting quivering bodies flying clearly against the sky as against a limp-hung cloth of smoky tenuous blue. (Joyce 1993: 243)

Stephen watches them in strained attention, trying to count them as they fly round and round, and although he cannot be sure about their number, because some come down from the upper sky, he is nonetheless certain that they are "ever flying from left to right, circling about a temple of air." (Joyce 1993: 243) What the direction from left to right suggests here is that the birds follow a pattern of filling out the space of the sky, their dark bodies against its blue colour, as letters would on a page. They write a message across the sky, and Stephen, who is a reader of moving signs which he translates into language, needs to know what they are called, how many they are, and to listen to the sounds they make. He finds both their sight and the notes they produce soothing.

As always, Stephen looks for a meaning, and the meaning comes as his mind continues to ponder and to make associations: he wonders whether they are "an augury of good or evil", and that sends him to his readings (Cornelius Agrippa and Swedenborg) "on the correspondence of birds to things of the intellect and of how the creatures of the air have their knowledge and know their times and seasons because they, unlike man, are in the order of their life and have not perverted that order by reason." (Joyce 1993: 244) Perception leads to reasoning through association, and that further leads him to apperception, though this time the past is not his own, but that of the human species: "And for ages men had gazed upward as he was gazing at birds in flight." (Joyce 1993: 244) That sends him to an apprehension of his future as a writer, and in one long sentence his present is connected to his future, and that future to an archetypal past:

A sense of fear of the unknown moved in the heart of his weariness, a fear of symbols and portents, of the hawklike man whose name he bore soaring out of his captivity on osierwoven wings, of Toth, the god of writers, writing with a reed upon a tablet and bearing on his narrow ibis head the cusped moon. (Joyce 1993: 244)

The god's image dissipates his fears, and, in a more relaxed mood, he returns to the question: "What birds are they?" The answer is not a certainty, but it is a result of reasoning, and the meaning he draws from their migratory flight is that they build "ever an unlasting home under the eaves of men's houses and ever leaving the homes they had built to wander." (Joyce 1993: 245) That realization unleashes his creative capacities, and he composes a stanza which references Yeats's play *The Countess Cathleen*, and which fills him with "a soft liquid joy" of accomplished creation, when he contemplates "the words where the soft long vowels hurtled noiselessly and fell away, lapping and flowing back and ever shaking the white bells of their waves in mute chime and mute peal and soft low swooning cry", until he feels that the sign of the birds in the sky above "had come forth from his heart like a bird from a turret quietly and swiftly." (Joyce 1993: 244) In their turn, the verses tap into his memory, which relates this moment of inspiration to the moment of Yeats's first production of *Princess Cathleen*. Surely, this epiphany anticipates Stephen's prayer at the end of the novel for him to be granted the skills "to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race." (Joyce 1993: 276)

In the first episode which introduces the readers to Leopold Bloom in *Ulysses* (Chapter 4), Bloom sees a cloud covering the sun, and that dramatic sight sends his train of thoughts to the "dead names" and "a dead sea in a dead land" which "bore the oldest, the first race." (Joyce 1946: 61) This is significantly Leopold's first walk in Joyce's one-day novel, and as Leopold walks he thinks at the archetypal wandering of the Jews and relates that to his own restless wandering. Every single page and turn of the sentence signals myriads of auguries and signs and draws the readers' attention to their status of signs. Just as the characters are engaged in reading them as they are being written, the readers find themselves compelled to make sense of the book's signs as they read the book.

In Woolf's *Mrs. Dalloway* the ciphers on the sky are complicated by technology. An aeroplane writes letters on the sky

> But what letters? A C was it? An E, then an L? Only for a moment did they lie still; then they moved and melted and were rubbed out up in the sky, and the aeroplane shot further away again, in a fresh space of sky, began writing a K, an E, a Y perhaps? (Woolf 2007: 140)

Either because the perceiving subjects walk, and therefore they are always in motion, or because the signs themselves move, signs need to be accounted for and interpreted in motion in Woolf's and Joyce's modernist fiction. The interpreting mind is often frustrated by the incessant motion, but the motion itself is crucial to both life and writing. These writers often associated it with the fluidity of water and shiftiness of air, and both with the protean quality of life in the city. In photography, a similar experiment was undertaken by American photographer Alfred Stieglitz, who, from 1922 into the thirties, took pictures of clouds in a series which he called *Equivalents*. Stieglitz's clouds are underpinned by a modernist aesthetics originated by Kandinsky, which sought to relate images to experiences, thoughts and emotions.

Therefore, what these experimental artists created was an art which reflected not so much the cities they saw, but the cities they imagined, recreated and reinvented, seen through several pairs of eyes (their characters), always in motion, at different times of the day, in different lights, from above (a window), or below (watching the birds, the clouds, or the letters written on the sky).

Conclusion

The city generated a challenging context, which both entranced and terrified its dwellers. Responding to it, the artists felt its duality, captured its dynamism and the synergy

of their interaction with its complexity. In the first place, these artists were readers of signs, which they saw both in the traffic and in its gaps and silences. Then they translated these signs into a language that glimpses into their characters' conscious and unconscious minds, sometimes doubting the adequacy of words. As Harry Levin argues, "Joyce's own contribution to English prose is to provide a more fluid medium for refracting sensations and impressions through the author's mind – to facilitate the transition from photographic realism to esthetic impressionism." (Levin 1971: 53) Both Joyce and Woolf were interested in the ways in which the minds of their characters reflected on their encounters with the city, reading or misreading its signs. In doing so, they charted "affective maps", or, borrowing from Impressionism, Post-Impressionism and Cubism in painting, and also from the new arts of the cinema and photography, they experimented with novels of collage / montage.

Bibliography

1. Brivic, Sheldon. *The Veil of Signs: Joyce, Lacan, and Perception*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1991. Print.
2. Colley, Ann C. *The Search for Synthesis in Literature and Art: The Paradox of Space*, The University of Georgia Press, Athens & London, 1990. Print.
3. Flatley, Jonathan. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*, Harvard University Press, 2008. Print.
4. Forster, E. M. *A Passage to India*, Penguin Books, 2005. Print.
5. Joyce, James. *Ulysses*, Random House, New York, 1946, Print.
6. Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books, 1993. Print.
7. Levin, Harry. *James Joyce: A Critical Introduction*, Faber and Faber, London, 1971. Print.
8. Williams, Raymond in Walder, Dennis (Ed.). *Literature in the Modern World. Critical Essays and Documents*, Oxford University Press in association with the Open University, 1990. Print.
9. Woolf, Virginia. *Selected Works of Virginia Woolf*, Wordsworth Library Collection, 2007. Print.

THE MOTIF OF THE DOUBLE PARENTS AND MAGICAL ADOPTION IN TRADITIONAL ROMANIAN CULTURE

Gabriela-Mariana LUCA
"Victor Babes" University of Medicine and Pharmacy Timisoara

Abstract: Invoking the motif of the two mothers, an archetype come across in several cultures, placed at the base of numerous collective representations (Jung), we are actually invoking the motif of the double origin of the human being, half terrestrial, half divine. We propose a critical analysis of the mystery of the double birth and of magical adoptions, emphasizing the symbolism of bears and wolves in the Romanian traditions found in the cultural European circuit. The wolf, a totem animal of the Dacians- eponym which originates from the Phrygian name "daos" (Eliade), alongside the bear, a mythological character, both chthonian and Uranian (Apolzan), are amongst the most respected "adoptive parents", invested with truly magical-therapeutically attributes in traditional practices. The Romanian term for "godfather" ("nas") itself, derived from the Latin "nonnus", tied to "nuptiae" (night), and further to "noces" (wedding), connects with a first association of a totemic nature: "his son/the son of".

Keywords: magical adoption, bear, wolf, therapy, anthropology

Argument

Străvechii întâlniri a iernii cu primăvara, sărbătorită prin purificarea cu apă și foc, îi corespunde creștina sărbătoare a Întâmpinării Domnului, *Stretenia,* consacrată primirii pruncului Iisus de către bătrânul evlavios Simeon la templul din Ierusalim (02.02/15.02). Termenul provine din slavona veche „vstrecea" și înseamnă întâlnire, întâmpinare. În credințele populare, sărbătoarea simbolizează o divinitate mitică, deosebit de capricioasă și schimbătoare, foarte asemănătoare cu baba Dochia care, după firea ei contradictorie, poate schimba vremea la început de februarie. Ziua este temută și respectată în popor, în special pentru ca fiarele sălbatice, mai cu seamă ursul și lupul, cuplul de prădători cel mai celebru din întreaga mitologie europeană (Bobbe, 2002), să nu atace gospodăria.

Tulburătoarea asemănare a ursului cu omul, între care există deosebiri doar de ordin cultural: „ursu-i ca ș-un om; el își face căsuța ca omul și își aduce de toate; numai cât atâta că n-are foc" (Voronca, 2008, p. 273), polaritatea sa simbolică, precum și strania ambivalență a lupului care „jalonează între leagăn și mormânt întreaga existență a omului" (Ghinoiu, 1988, p. 84) fac din cele două animale ale codrului personaje mitologice ce se bucură de un loc aparte în memoria colectivă, prețuiți uneori ca strămoși mitici alteori ca *părinți adoptivi*.

Motivul nașterii duble a ființei umane are o generoasă răspândire în istoria culturilor și a mentalităților și se află la baza multor mistere, inclusiv creștinismul. În liturghiile romane, fântânile baptismale se numesc *uterus eclasiae*, iar binecuvântarea apei de botez, în ziua numită *sabatum sanctum,* s-a păstrat și în zilele noastră, practicându-se în sâmbăta dinaintea Paștilor, zi de prag, de trecere între lumi, zi sfântă. „Reprezentarea unei a doua nașteri are o largă răspândire spațială și temporală. La începuturile medicinei ea apărea ca un mijloc magic de vindecare; în multe religii ea constituie experiență mistică iar în filozofia naturii din evul mediu, ideea centrală; *last not least* mulți copii, dar și unii adulți, cred că părinții lor nu le sunt decât părinți adoptivi cărora le-au fost încredințați" (Jung, 1994, p. 25). Pe baza acestui motiv al părinților dubli, copii de astăzi, spune Jung, în loc de zâne bune ori rele, răspunzătoare de adopțiile magice din basmele tuturor popoarelor europene, au astăzi un al

doilea rând de părinți, pe lângă cei naturali, care funcționează în primul rând ca protectori spirituali: în germana elvețiană, *Gotti /Gotte*, în engleză, *godfather / godmather*, în limba franceză *commère /compère* (cel care ține un prunc deasupra cristelniței, fapt ce creează între cei doi legătura de ordin spiritual), corespunzător românescului *cumătru/ cumătră.* Prin extensie, același nume este dat animalelor cu care omul are relații subtile.

Termenul românesc de *naș,* provenit din latinescul *nonnus*, este foarte legat de cuvântul *nuptie* (noapte), din care s-a format *noces* (nunta). Coborând în noaptea timpurilor, putem răzbate până la primele asocieri de natură totemică: *fiul lui*[1]…

Fiul ursului, fiul lupului

Simion Florea Marian atrage atenția asupra unui episod foarte important „al micii copilării: vânzarea copilului bolnav. Când un copil era bolnav, familia acestuia îl vindea simbolic unui alt cuplu sau unei alte femei ai cărei copii erau zdraveni, sănătoși. Ritualul presupunea și schimbarea numelui, cu credința că, strigându-l altfel, *Diavolul* va pierde urma pruncului și acesta va putea scăpa mai lesne de boală. Numele cele mai folosite în astfel de situații erau: Ursu, Ursache, Ursa, Lupu, Lupușor și derivate ale acestora.

Invocarea ursului în calitate de binefăcător cu puteri magice, apotropaice, trimite și la alte obiceiuri practicate la naștere ori în frageda copilărie. De exemplu, copilului mic în vârstă de până la un an, pentru a-l întări în fața predicțiilor ursitoarelor, i se dădea să mănânce o linguriță cu grăsime de urs. În Țara Hațegului, o moașă ungea trupul copilașului cu grăsime de urs spre a-l face un om puternic, notează Lucia Apolzan. Prezența măștii de urs în unele obiceiuri de iarnă și funerare sau în medicina populară sunt argumente care susțin ipoteza existenței unei divinități antice dace *ascunse* în piele de urs, pe care românii au venerat-o până la începutul secolului XX. Mitologia ursului însumează o divinitate purtătoare a două amprente diametral opuse: chtoniană și uraniană. Ursul, ca zeu al pădurilor și munților, împlinește practici chtoniene (se retrage în vizuină peste iarnă și se trezește odată cu natura, în prag de primăvară) și, din punct de vedere astral, dovedește abile calități uraniene, fiind socotit un bun cunoscător al semnelor cerești. În tradițiile românești, Moș Martin, potrivit etnologilor noștri, este mai curând necesar decât periculos, este mai degrabă om decât animal, influențează ursitoarele, copii bolnavi de felurite spaime pot fi afumați cu păr ars de urs și vindecați, iar calitățile sale de *kinetoterapeut* sunt binecunoscute, *călcatul ursului* pe spinarea celui cu dureri de spate fiind un leac popular foarte apreciat din cele mai vechi timpuri. „Într-un anume sens, s-ar putea spune că animalul acesta este gândit, în cultura populară, ca un fel de etapă pre-umană, ca o ipostază sălbatică a omului de azi. De aceea, ursul nu numai că *seamănă cu omul*, cum susțin numeroase atestări folclorice (vezi I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970, p. 282), dar și *fură femei și trăiește cu ele*" (Coman, 1996, p. 142). Credințele și practicile construite pe caracterul său sacru amintesc permanent de fenomenele sincretice comune mitologiilor antice.

[1] "nun (núni), s.m. – Naș de nuntă. – Mr., megl. nun. Lat. nonnus (Pușcariu 1207; Meyer-Lübke, Mitt. Wien, 5; REW 5817), cf. alb. nun (Philippide, II, 649), ngr. νουνός „naș", v. sard. nonnu „naș" (Atzori 246), apul. nunnu „naș", it. nonno „bunic". Der. din ngr. (Cihac, II, 679; Roesler 573) e mai puțin probabilă. Der. nună, s.f. (nașă de nuntă); nunească, s.f. (dans tipic de nuntă); nunaș, s.m. (Trans., Banat, naș de nuntă); nănaș, s.m. (naș de nuntă), alterare a cuvîntului anterior; naș, s.m. (persoană care cunună sau botează); abreviere a cuvîntului anterior (Pușcariu, 1207; Pușcariu, Donum natalicium Schrijver, Utrech 1929, 432; împotrivă Densusianu, GS, V, 186, dar fără argumente convingătoare); nașe, s.f. (soția nașului; femeie care cunună sau botează); nășească, s.f. (dans); năși, vb. (a fi naș sau nașă); nășit, s.n. (actul de a fi naș(ă)). Naș circulă în Vechiul Regat, restul preferă forma nănaș (ALR, I, 216). – Din rom. provine mag. nanás (Edelspacher 20); rut. nanaško (Candrea, Elemente, 408); bg. nunko (Capidan, Raporturile, 233)".

Pe teritoriul României, au fost găsite oase de urs, datate 100.000-35.000 i. H., ce păreau aranjate după o practică rituală, ca un fel de ofrandă adusă regelui animalelor, cu scopul de a-i câștiga bunăvoința și de a obține ajutor la vânătoare. Și în celelalte culturi europene, ursul este socotit un simbol al forțelor divine. După Wilhelm Schmidt, omul arhaic european oferea divinității creier și măduvă de urs, părțile socotite ca fiind cele mai bune, sursa vieții animalului. Sufletul animalului sacrificat se reunea cu cel al părinților săi și intra astfel pe tărâmul său spiritual, în constelația Ursa Mare.

Ursa Mare este o constelație circumpolară pentru observatorii situați mai jos de 41° latitudine nordică și care pare să nu meargă niciodată la culcare. În limba greacă, cuvântul corespunzător pentru urs este *arktos,* același termen care le desemnează pe însoțitoarele lui Artemis (Konig, 2001). Deosebit de interesant este faptul că aproape în toate limbile, grupul celor șapte stele strălucitoare, fără să existe cea mai mică asemănare cu un urs în forma desenată de dispunerea lor, poartă același nume. Mai mult, la originea numelui unor localități europene importante, explică Karl Konig, pare să fie același concept. Radicalul *bar* există în numele orașelor: Berna, Berlin, Berenbourg etc.. Thurman chiar insistă asupra faptului că seria Bar, Boar, Byorn poate fi strâns legată de suedezul *Barn*, termen care înseamnă *copil,* dar și AB-Ra, cu înțelesul de *soare absent*, adică *nord*. Orașul Berna se mândrește și cu o fântână a ursilor. Motivul trimite la grota/coliba din basmul Hansel și Gretel sau, în varianta franceză, Jeannot și Margot, unul dintre cele mai cunoscute dintre toate basmele copilăriei. Cei doi frățiori, frate și soră, lăsați în pădure de părinții naturali, pierduți și deveniți apoi captivii unei vrăjitoare antropofage au impresionat generații întregi de copii. În Carpați respectul pentru acest animal este atât de mare, recunoaște autorul, încât oamenii nici nu-i rostesc numele. Atunci când vorbesc despre el, se adresează folosind apelativele *cumătru* ori *moș*. Tot în radicalul *bar/ber* își au originea cuvintele germane geburt (*naștere*) și geberen (*a da naștere, a aduce pe lume*). În acest context, Arkas, fiul ursoaicei Callisto, în unele mituri, fiul zeiței Artemis în vremea în care ea însăși era ursoaică, este un nume ce trimite la unul din popoarele Atlantidei, acadienii, cei care i-au întâlnit pe ultimii supraviețuitori hiperboreeni.

Două sunt pistele urmate în această lectură a adopțiilor magice de acest tip:

1. Forța și ritualul simpatetic destinat vânătorii "osuarele nu sunt decât expresia intenționalității magico-religioase, înhumările cu capetele orientate spre est și privirea orientată spre vest marcau intenția de a lega soarta sufletelor de un traseu al soarelui, de speranța renașterii" (Eliade).
2. Poziția ghemuită a unor schelete trimite la ipoteza potrivit căreia se imita *regressum ad uterum*, imaginea fătului în pântecul mamei și, bineînțeles, ideea că acesta va renaște. Aceeași semnificație o au și craniile pictate în roșu – culoarea sângelui, caz în care, așa cum spune Leroy-Gourhan, ar fi vorba despre acte de magie imitativă. Legat de acest aspect, se afirmă că grota Trois-Frères (Franța) este una dintre cele mai interesante: un personaj cu cap de cerb, ochi de bufniță, urechi de lup, barbă de țap, coadă de cal și labe de urs, desenat pe boltă, pe jumătate colorat în negru, domină de la 4 m înălțime, mulțimea de animale. Din descrierea detaliată și interpretările abatelui Breuil[2], putem rezuma faptul că analogia cu cerbul trimite la hrană, necesitate imperioasă supraviețuirii (cerbul, practic vânatul, fiind hrana principală a omului primitiv se leagă de practicile magice ce aveau în vedere creșterea șanselor de a obține

[2] "Văzut din față, acest cap are ochii rotunzi cu pupile mari între care coboară linia nasului ce se termină într-o mică arcuire. Urechile drepte sunt ca ale unui cerb; pe linia frunții pictată în negru se ridică două ramuri puternice … . Nu există o gură ci o barbă lungă ce cade pe piept. Antebrațele ridicate, la orizontal, se termină prin două palme cu degete scurte și întinse; foarte decolorate, aproape șterse. O bandă mare, neagră umbrește tot corpul și se subțiază la inserția lombară, prelungindu-se apoi pe membrele inferioare îndoite. Un punct marchează rotula stângă. Picioarele, inclusiv degetele lor, sunt destul de îngrijite și exprimă un soi de mișcare analogă dansului "Cakewalk… ." (traducere din limba franceză)

o pradă îndestulătoare pentru membrii clanului), ochii de bufniță sunt simbolul morții, lupul este semnul pericolului iminent, iar ursul cel al forței.

Și simbolismul lupului implică permanent un aspect ambivalent. Pentru că vede bine în întuneric, lupul este simbolul luminii, al soarelui. Lupul este strămoșul mitic al lui Ginghis Han, este una din reprezentările lui Zeus și un atribut al lui Apollo.

"Îmbrăcând pielea lupului, postulantul își asimila comportamentul animalului; cu alte cuvinte, el devenea un războinic ca o fiară sălbatică, irezistibil și invulnerabil. *Lup* era porecla membrilor confreriilor militare indo-europene. […] Să menționăm doar asemănarea, din anumite puncte de vedere, a comportamentului cetelor de războinici indo-europeni cu cel al confreriilor secrete din societățile primitive. În ambele cazuri, membrii grupului terorizează femeile și neinițiații și practică într-o oarecare măsură un drept la jaf, obicei pe care-l recunoaștem încă, sub o formă diluată, în tradițiile populare ale Europei și Caucazului. Jaful, în special furtul vitelor, asimilează membrii cetei de războinici carnivorelor "(Eliade, 1995, p.112). *Furia bersekr* (războinici în blănuri de urs *sekr*, vechi războinici germani, identificați magic cu ursul, despre care se credea că se pot metamorfoza fie în urși, fie în lupi), stârnită în neofit, era atât de natură marțială dar și crescută în urma unor experiențe magico-religioase, capabile să modifice profund modul de a fi al celui implicat în ritualul de inițiere.

Mircea Eliade a demonstrat și faptul că lupul a fost animalul totemic al dacilor și numele său frigian *daos* explică eponimul *dac*, iar I.A. Candrea menționează existența a 35 de zile în calendarul tradițional închinate celebrării lupului. Calendarul lupului începe la 16 ianuarie, cu Sf. Petru de iarnă, continuă în 17 ianuarie, zi ținută pentru *Tănase de ciumă*, devenită prin contaminare *rău de lupi* (Coman, 1996, p. 184), iar la sfârșit de ianuarie (25) și început de februarie (3, ale lunii), urmează grupul de zile închinat *Filipilor de iarnă*. *Stretenia* și *Martinii* sunt sărbători care se țin și de frica lupilor dar și de aceea a urșilor. „Frăția cu lupul – spune I. Ghinoiu (1988, p. 84) începe încă din segmentul pre-existențial, când copii care plâng în pântecele mamei înainte de a se naște se transformă în *pricolici* (fiară sălbatică, mai ales lup) și continuă după moarte, în post-existență, în lumea miticului, așa cum reiese din cântecul zorilor cântat la casa mortului". Rolul său în magia populară este covârșitor și multe din segmentele sale anatomice au funcții apotropaice: părul afumat este *recomandat* bolnavilor cu retenție urinară; dinții sunt talismane puternice; ficatul pare să-i ajute pe bolnavii de plămâni; gâtul pe cei bolnavi de frică. Dansul lupului, practicat de frățiile de bărbați tineri în timpul sărbătorilor de iarnă în fața caselor femeilor care nu pot avea copii, are menirea de a le face fertile. Atunci când cel care poartă masca lupului se apropie de femeia cu pricina, aceasta smulge câteva fire de păr și le păstrează cu grijă pentru farmece[3].

Credințele despre aparițiile și faptele *pricolicilor* ori *vârcolacilor* (engl. lycanthrope, fr. *loup-garou*), există în mai toate mitologiile și legendele Europei de est: ființe umane, adesea blestemate sau ursite să se transforme parțial sau complet în lup, sau într-o creatură antropomorfă foarte apropiată de lup. Această transformare poate fi datorată unor numeroase cauze: mușcătura de lup sau unui alt vârcolac, un blestem sau un ritual voluntar. Fenomenul se declanșează îndeosebi noaptea și, mai ales, în fiecare noapte cu lună nouă, când omul transformat în vârcolac rătăcește urlând până în zori și poate fi explicat, spune Mircea Eliade, "printr-un proces de folclorizare, adică prin proiectarea în lumea imaginară a unor rituri concrete, fie șamanice, fie de inițiere războinică" (Eliade, 1994). Poveștile despre vârcolaci au fost menționate încă din antichitatea grecească și s-au extins mai întâi în Europa, iar apoi în lumea întreagă, generând o temă de ficțiune foarte apreciată în prezent. Vârcolacii sunt oamenii pe jumătate lupi, de o ferocitate ieșită din comun, care ucid fără milă în timpul nopții și care, odată reveniți în regimul diurn și recăpătându-și forma umană, nu-și mai amintesc nimic din cruzimile înfăptuite la lumina lunii. În prezent, licantropia este recunoscută științific

[3] Vezi C. Brăiloiu, Ov. Bârlea, T. Pamfile, V. Kernbach etc.

doar ca simptom al unei boli mintale, ruptă de orice demers șamanic sau furie războinică menită să asigure glorie eternă omului înzestrat cu atributele puternicei fiare prădătoare.

Urmele curajului apus

Binevoitoare și malefice, ursul și lupul sunt purtătoarele unor atribute mitologice, legate intim de izvoarele începuturilor civilizației omului cel puțin pe pământul vechii Europe, confirmând încă o dată faptul că fenomenul religios este o constantă a spiritului uman încă de la începuturile sale, îmbrăcând diferite forme de expresie. Oricare din formele de exprimare ale credinței strămoșilor noștri arată calea cea mai subtilă de a pereniza prin comuniunea cu spiritele naturii, împrumutând, imitând, metamorfozându-se, reintrând în circuitul sacru al elementelor ei. „Este imposibil accesul la un mod superior de existență și participare la o nouă irumpere a sacrului în lume sau în istorie altfel decât depășind existența profană, neiluminată printr-o moarte rituală și renăscând la o viață nouă, regenerată" (Eliade, 1995, p.155). Toate elementele magico-religioase citate nu par a proveni dintr-o revelație primordiala, dar nici nu o contrazic, ci cel mult afirmă starea unei umanități în căutarea Divinului. „Integrat în ansamblul datinilor de Anul Nou, contaminat cu măști, gesturi și semnificații provenite din celelalte *înscenări dramatice*, jocul ursului prezintă – ca toate jocurile cu măști – un aspect polimorf, elemente arhaice împletindu-se cu cele mai noi, sensurile rituale cu resemnificările moderne" (Coman, 1996, p. 146).

Între om și urs, potrivit credințelor populare, sunt asemănări și deosebiri doar de ordin cultural: am văzut că acesta din urmă nu domesticise încă focul, însă că suportă numeroase corecții fizice (ca un copil neascultător) pentru că nu respectă codul alimentar, corecții care-i modelează aspectul corpului (pentru că refuză să guste miere, Sf. Petru îl trage de urechi până i le rupe; prinzând gust pentru alimentul miraculos și refuzând să plece, Sfântul este nevoit să-l tragă de coadă până când și aceasta se rupe; tot lăcomia îl lasă fără coadă în basmul în care este păcălit de șireata vulpe, iar în minunata *Poveste a lui Harap Alb* ursul este posesorul unor grădini magice în care cresc *sălături și nutrimenturi de peste mări și țări*, temă generoasă pentru o analiză antropologică a hranei.

Lupul și ursul totemici sunt frați, tovarăși de fapte vitejești, strămoși mitici și părinți adoptivi. Datorită acestor câmpuri relaționare, deosebit de profunde, niciunul dintre ei nu poate fi atașat figurilor demonice subordonate "celui șchiop", diavolului. Tristă ar fi doar soarta fetelor despre care se zice: "Fetele numai după lupi și urși nu se duc" (Voronca, 2008, p. 274).

Alter ego mitic al omului, *fratele animal*, pentru a folosi expresia lui Karl Konig, se alătură ori se opune omului ca cel mai fidel prieten ori cel mai aprig dușman al său.

Bibliografie selectivă:

Apolzan, Lucia, 1987, *Carpații, tezaur de istorie : Perenitatea așezărilor risipite pe înălțimi,* Editura Științifică și Enciclopedică, București,

Bobbe, Sophie, 2002, *L'ours et le loup. essai d'anthropologie symbolique,* Editura Maison des Sciences de l'Homme, Paris

Coman, M., 1996, *Bestiarul mitologic românesc*, Editura Fundației Culturale Române, București

Creangă, I. 1980, *Povești, amintiri, povestiri*, Editura Eminescu, București

Eliade, M., 1995, *Nașteri mistice*, Editura Humanitas, București

Eliade, M., 1994, *Istoria ideilor și a credințelor religioase*, 3 volume, Editura Universitas, Chișinău

Ghinoiu, I.,1988, *Vârstele timpului*, Editura Meridiane, București

Jung, C.J., 1994, *În lumea arhetipurilor*, Editura "Jurnalul Literar", București

Kernbach, V., 1989, *Dicționar de mitologie generală,* Editura științifică și enciclopedică, București

Konig, K., 2001, *Fratele animal*, Editura Triade, București

Leroi-Gourhan, A., 1998, *Le geste et la parole. 2 La mémoire et les rythmes*, Editeur Albin Michel, Sciences d'aujourd'hui, Paris

Marian, S. Fl., 2000, *Mitologie românească*, Editura Paideia, București

Mâșu, Șt., 2012, *Marele arhitect al universului. Tratat de cosmologie și antropologie*, Editura Rao, București

Niculiță-Voronca, Elena, 2008, *Datinile și credințele poporului român, adunate și așezate în ordine mitologică*, Editura Saeculum Vizual, București

Vasilescu, E., 1982, *Istoria religiilor*, Editura Institutului Biblic si de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București

METAPHORICAL MEANINGS IN STANESCU'S POETIC ESSAY

Luminița CHIOREAN
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: From the features of textual - reticular, inferential, volumed, synergetic meaning (Vlad, 2000), we chose to interpret the reticular feature manifested by "a variety of networks" or "a discursive verbal chain" and conceptual configuration.
The metaphorical meaning of the text in the essayistic discourse offers a discursive knowledge of reality ("continuous" knowledge): the prospective vision (telescopic, exteriorly transcending) – the sensible continues with the introspective one (autoscopic, interior transcendence) – the intelligible. The poetic consciousness (perceptive: "My sadness hears the unborn dogs/ as they bark at the unborn people") dislocates the textual meaning (from the linguistic sequence) to an imaginary horizon: inter mundi. The reality contemplation meaning is performed "from an outside to an inside". Here the space is compressed, reflected into a hyper dense universe. The isotopies of poetic (textual) meaning are markers of discourse in the metatext of Stanescu's essay.

Keywords: isotopies; metaphor; prospective vision: autoscopic, interior transcendence vs introspective vision: autoscopic, interior transcendence; poetic consciousness; essayistic discourse.

"[...] *Any text provides a* ***variety of networks*** *[our highlight] established by different organizations or links through which verbal signs (primarily) but other signs as well, non-verbal, can participate simultaneously, with different functions (values), specific to every network.*" (Vlad, 2000:88) … or through a metaphorical expression, at the level of isotopies (here, "networks"), of Nichita Stanescu's type, whose essay, *Force de frappe* (1985, in *Secolul XX/ Razgandiri*: 188), will be the object of the analysis on the textual meaning: "***Rețeaua orizontală se întretaie cu rețeaua verticală. Rețeaua oblică se întrepătrunde cu rețeaua oblică.***[s.n.] *Stânga cu dreapta, înaintea cu în afara, susul cu josul, laptele cu măduva, totul cu totul …"* ("***The horizontal network intersects the vertical network. The oblique network intertwines with the oblique network.*** [our highlight] *The left with the right, before with outside, up with down, milk with marrow, everything with everything…*"); in both quotes, the authors' intention is to argue for a reticular representation of the textual meaning (through the reticular, inferential, volumed, and synergetic characters).

The reticular nature is surprising due to the dialectics between the surface "offer", the linguistic sequence rendered dynamic by the text, and the conceptual "re-offer", from the inner world of the text.

The textual meaning unifies the prospective vision (telescopic, exterior transcendence) with the retrospective one (autoscopic, interior transcendence), the sensible and the intelligible. Surface linguistic relations are joined with conceptual ones (here, concepts about the aesthetics of poetry) and come to support the interpretation of the inner worlds which are, in the case of the essayistic discourse, pieces of a cultural mosaic.

No matter the images naming it – "*pânza unui păianjen care s-ar dizolva pe sine în secreţiile constructive ale pânzei sale"* ("*a spider's web which would dissolve itself in constructive secretions of its web*") (see Barthes), "network diversity" or "chains of textual values" (Vlad) or "force de frappe" (Stanescu), textual meaning is disrupted (from the linguistic sequence) by the "devouring" or the hunger for being as interior mechanisms of the

textual labyrinth. The essayist-poet suggests the chronotope passing about this creative activity: "distanţa dintre gură şi hrană" ("the distance between mouth and food".) Distance as time. Time as being. This is the metaphorical meaning.

Our focus is the essayistic discourse in the "ontology of textual meaning[1]", exemplified in works like *The Pleasure of the Text* by Roland Barthes, *Cuvant impreună despre rostirea romanească* by Constantin Noica or Nichita Stanescu's group of essays, *Razgandiri*, whose focal essay is *Force de frappe*. [2]

The author's intention means catching the "pulse" and expressing the diegesis anchored to the dynamics of the textual meaning, no matter the nature of literary communication. Metaphorical meaning is managed through the expression *force de frappe*: "(dis-)location" or (dis-)position in a network[3].

Here is the essayistic passage of the disruption of the textual meaning at the beginning of the essays, a defining context in the **labyrinth articulation** of networks and abolishable interferences (the category of abductions[4]), in the **configuration**[5] of significance: "*Reţeaua orizontală se întretaie cu reţeaua verticală. Reţeaua oblică se întrepătrunde cu reţeaua oblică. Stânga cu dreapta, înaintea cu înafara, susul cu josul, laptele cu măduva, totul cu totul …"* ("*The horizontal network intersects the vertical network. The oblique network intertwines with the oblique network. The left with the right, before with outside, up with down, milk with marrow, everything with everything…*").

Simultaneity as poetical principle is manifested in the syntactic parallelism[6] which becomes the guideline in the construction of the reticular spatial axis and it leads the semantics of the text to a density of the text built on the unity of opposites. Networks are nothing but a metaphor expressing the poly-isotopy, the source of the textual meaning.

Respecting the reading grid suggested by the speaking instance, we are caught from the very beginning in the chain of circumstantial values [+ space] which are attracted from the outside towards the inside – and we are warned about the direction of movement of the textual meaning, a factor to be taken into account in the interpretation, which functions according to the dichotomous principle *telescopy vs. autoscopy*.

The circumstances encumber the labyrinth networks, compressing them in a hyper-dense[7] sphere, breathing a likewise … hyper-dense air: "*[...] până când materia devine atât de densă, încât e totuna cu vidul." // „Întunecând întunericul, iată porţile luminii !"* (*Haiku*) *("until matter becomes so dense, that it becomes one with the void." // "Darkening the darkness, behold the gates of light!" (Haiku).*

For the fulfilling of the metaphorical (or hyper-dense), meaning we quote from the essay *Marele trohanter sau despre ritual*: "*„Îmi închipui, uneori, că obiectele întruchipează*

1 We respected the author's intention in the interpretation of Stanescu's essays. The essay *Povestea vorbii* (*The Tale of the Word*) (FP, 1990: 214-215) argues for the existential meaning of communication, and as such, we made, in a previous chapter, a trip in the ontology of the textual meaning.

2 Without it being an exaggeration, we argue for the citation of the three works as having the same degree of interest, despite the fact that two are volumes, and the other work is an essayistic discourse included in Stanescu's posthumous volume, *Razgandiri*.

3 The last 12 days of the poet's creation. 28 November - 9 December 1983. Nichita Stănescu: "Razgandiri", unpublished essays, in *Secolul XX*. Revistă de sinteză, edited by the Writers' Union in the Socialist Republic of Romania, no. 289-290-291, Bucuresti, 1985, pp. 188-198

4 "Abducţia e singura operaţie logică ce introduce o idee nouă" ("Abduction is the only logical operation introducing a new idea") (Peirce, as quoted by Vlad, 2000: 169)

5 *Configurations* are nothing but representation or essayistic imagery: thought in images vs. thought in notions.

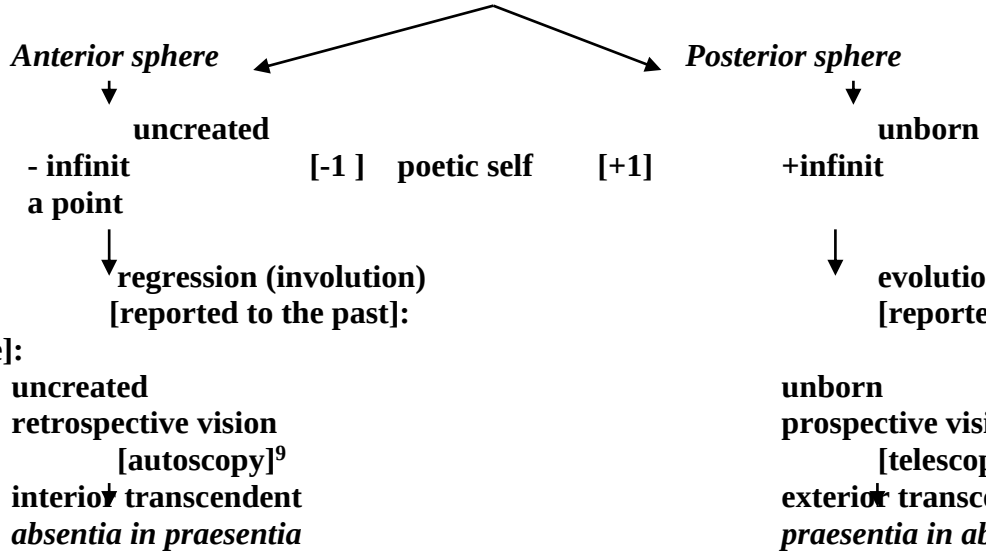
6 Among the figures of construction classified by the School in Liège in the class of metataxes, syntactic parallelism is the long-living figure, recognized as a mechanism generating the antithesis in Romanticism, the patch up in Neomodernism, the paradox in Postmodernism.

7 See Luminita Chiorean, vol. I. *Arhitectura eseului poetic stănescian*, Cap II. 3.2. *Titlul discursului eseistic*, 2006, Petru Maior University Press, Tirgu Mures, pp. 144.

vidul. Se cade în obiecte. Numai vidul poate avea formă. Ceea ce există numai murind poate avea înfăţişare" ("*I sometimes imagine that the objects embody the void. One falls in objects. Only the void can have a form. That which exists can have an appearance only by dying.*") [1990: 316]

The representation of the „hyper-dense" sphere anticipates the presence of the interpreters and the interpretation manners – *autoscopy vs. telescopy* – from the textological analysis:

Hyper-dense sphere [8]



Together with the "hyper"-solicited space, the moment [+ time] is stimulated as well, by the use of the relative adverbial connector of time, preceded by the restrictive adverbial, modalizing the limit: "*pana cand..."* ("until"), catching the image of *time as distance*. It is the expression of the mastery of the textual meaning.

By over-soliciting the textual meaning, we perceive the source of the critical act on Stanescu's poetry: in the semiosic process, the exterior transcendence corresponds to the sensible imagery, and the interior, autoscopic transcendence corresponds to the intelligible imagery[10].

"Prima monadă de vid în materie i-apare a fi creatul, sau prima monadă de materie în vid, - acelaşi lucru." ("The first monad of void in matter appears to be the created, or the first monad of matter in void, - the same thing."). Indeed, by the encumbering of meaning by the co-participation of networks to being, one may discern the ontical dimension of the textual meaning:"the created". The "in-existence" may be perceived only in relation to the "existence", only by reporting it to the "created" may one express the "un-created". Meaning must be thought as ontos.[11] Genesis is defined by the chronotopic identity (time and space): "*Răsucirea, înnodarea e prima formă posibilă a timpului, iar monada răsucită, pretextul lui, - **monada** putând avea orice dimensiune, în funcţie de **torsiunea** timpului* [...]*" ("The twist, the knot is the first possible form of time, and the twisted monad, its pretext, - the **monad** can have any dimension, depending on the torsion of time [..."").* The monad, seen geometrically

8 The scheme respects the views in literary criticism (Braga, 1993).

9 *Autoscopy* and *telescopy*, as means of knowledge, are used in the critical texts signed by Corin Braga (*Nichita Stanescu. Orizontul imaginar*, Imago, 1993, Sibiu), Daniel Dimitriu (*Nichita Stanescu. Geneza poemului*, Alexandru Ioan Cuza University Press, 1997, Iasi), Luminita Chiorean (*Natura cuvântului. Din(spre) "razgandirile" lui Nichita Stanescu*, Studia UPM. *Philologia*, 1/2002, Tg. Mures, pp. 49-59).

10The interpretation may be the reading grid set forward by Corin Braga.

11 It is the belief according to which we have shaped the inferential argument for the ontology of the textual meaning.

as a sphere, becomes the architectural leitmotif in Stanescu's work, characterized by volume, corporality, so space and time, and it corresponds here to the "living metaphor" (Ricœur). When it comes to the chronotope, expression of the reticular character of the textual meaning, Stanescu suggests a different metaphor for "*torsiunea timpului"(*"*torsion of time*"), which is "*înnodarea orizontului* " ("*the knotting of the horizon*").

Another expression, "system of reference", is used in order to fulfill the reticular character and shape an attitudinal configuration: "*Dar torsiunile înseşi ale timpului sunt multiple, simultane şi asincrone în funcţie de viteza materiei faţă de sistemul de referinţă..."(*"*But the very torsions of time are multiple, simultaneous, and without synchrony, depending on the speed of matter related to the system of reference…."*).

The lack of synchrony, far from being regression (temporal), brings the suggestion of coming out, beyond/from the "grid" of the category of ideal being, "the multiple torsions of time" proving the return to the reticular nature of text: "*[...] sau, de ce nu, faţă de torsiunea sistemului de referinţă ce încadrează monada"(*"*[...] or, why not, to the torsion of the system of reference that frames the monad"*). The "monad" could be exemplified again with the help of Stanescu's reflections about the poet, the reader, poetry, profession: "*Poetul e de natură profund monadică, dar el se adresează unei mari mase. În singurătatea, în unicitatea lui, comunică, totuşi, cu nenumărate unicităţi de natură monadică* [...] *Poezia are un caracter revelatoriu şi de natură monadică* [....] *Profesiunea este de natură monadică*" ("*The poet has a profoundly monadic nature, but he addresses a large mass. In his loneliness, in his uniqueness, he communicates, nevertheless, with countless uniquenesses of monadic nature [...] Poetry has a revealing character, of monadic nature [....]Profession has a monadic nature").*

The monadic nature of matter revitalizes once again the metaphorical meaning: "*Faţă de un sistem de referinţă, în mişcare ... " ("To a system of reference, in motion…"),* arguing not for a primary meaning, connotative, but for a final, plenary one – the "being" [12] meaning or the metaphorical meaning, which implies the presence of poetry: "[...] *existândul modifică uluitor, până la simultaneitatea*[13] *cu sine infinitele existentului* [...]*"* ("*the being, world of the abstractions, ideas – existand - amazingly modifies, to simultaneity with itself, the infinites of the world of objects – existente- [...]")* The variety of the meaning slides simultaneously with the possible worlds, themselves of monadic nature, offered by the interpreters.[14]

By preserving the stylistic of the original gerund in the noun reality of the "being" (the fact of being, the world of abstractions), the narrative instance wants to name the shapeless universal mass the **corporality of meaning**, the matter that will name its man, poetry, possible worlds, the time when self consciousness shows itself.

The present continuous of the verb "to modify" suggests the aesthetic emotion, the wonder as emotion felt in the process of creation by its association with the absolute superlative of the adverb "amazing" with the expression "direct object+attribute": "*infinitele existentului" (the infinites of what exists"),* an infinite or creative art the ignores the matrix or the "track" of… matter.

The world of objects (*existente*) is vitrified in "forma de îngheţare" ("*the shape for freezing*"), and become the expression of the "**thought in images**" simultaneous with the thought **in notions**, built on **isotopies**: "*Forma de îngheţare vădindu-se numai în sens şi semnificat, amândouă suprapuse şi simultane şi reprezentând o dimensiune în afara creatului şi increatului, timpului şi spaţiului, existenţei şi existândului, materiei şi antimateriei şi în*

12 ... close to interpretations made from the point of view of Heidegger's work.

13 Simultaneity is the process of rendering transparent, trans-substantial. It is the simultaneity of the sign (the word) with the "anything" and "anytime".

14 In the textological analysis: Ii- Immediate Interpreter, Id- Dynamic Interpreter, If – Final Interpreter.

genere extrapolate oricărei forme antagonice sau contradictorii."("The shape for freezing proving to be only in meaning and signified, both overlapping and simultaneous and representing a dimension outside the created and uncreated, of time and space, of the existence and the being, of matter and anti-matter and generally extrapolated to any antagonist or contradictory form").

In fact, the creative consciousness discerns between real and truth, between what exists in reality and in ideality (Hartmann, 1974). We notice that, through the so-called "shape for freezing", the essayist expresses not only the trichotomic relation meaning (referent) – signified (object) – dimension outside the object or sign (interpreter), but, though this third concept of the "extrapolated dimension" to any antagonism, he verifies the generosity of the interpretative significance, the extrapolation of t*he textual meaning beyond the limits of the text as linguistic sig*n. *It is the context of the disembodiment of the translinguistic, of the semiotic frame: significance and communication*.

Through the capacity *to visualize* trans-visual realities, angelical worlds, to incorporate the spirit into matter, the "thought in images" in the effect of the imaginal perception: *imaginatio vera*. This is about a "dimension outside the created and the creation, of time and space." Revealing is the self alone.

The sign and the meaning are omnipresent and simultaneous, a statement justified by corporality, the "represented dimensions" which are the metonymical expression in the imposing the essay as sign. The transparency of the sign in relation to meaning was anticipated in a different essay by a duplicated instance (Joachim-Thomas): "*Semnul e singurul care este în afară. El este dezîmbrăţişarea cuvântului cu lucrul cuvântat" ("The sign is the only one that is on the outside. It is the disentanglement of the word from the uttered thing")* (1990, FP / *Scrisori de dragoste sau înserare de seară*: 328).

The sign is "on the outside", but the meaning is dynamic, oriented inwards: two attitudes triggered by contemplation, by the essayistic mechanism of the disruption of meaning perceived as "the exciting je-ne-sais-quoi", a metaphor for the aesthetic emotion, a "pre-ethical" phenomenon: "*Contemplarea prin semn este o formă sublimă a tuturor simţurilor"* ("*Contemplation through sign is a sublime form of all the senses*").

The sublime form is tangent to possible universes or worlds: concrete (physical) vs. logical (metaphysical) vs. metaphysical (anti-metaphysical), hence the imagery sensible – intelligible – imaginal – angelical. "*Ea este **forţa de izbitură*** [n.n. *force de frappe*] *care pune infinitul şi măreţia în funcţie."("It is the **blow force*** [*force de frappe*, our note] that sets the infinite and greatness in function") … through sign (symbol – allegory – paradox): flight or anabasic flush vs. the cold of Golgotha vs. vitrification[15] vs. to-be-an-angel. „*Naşterea şi moartea sunt numai două uleiuri de proastă calitate care fac să scrâşnească osia timpului."("Birth and death are only two bad oils that make the axis of time squeak").*

Art cancels the temporal "restrictive". Hence, time interpreted as distance. A time and a space that prefer geometrization, as an establishment of the palpable being: the sphere, the line, the point. Because man has access to being through "pasul trecerii" ("the step of passing") [Blaga] towards time: this is the access to the totality of the being with the purpose of achieving. "[Ne imaginăm textul] *ca o **structură galactică**, aptă să adăpostească sensul, izvorât din text şi amplificat progresiv prin alchimia tuturor semnelor, verbale şi neverbale, osmotic relaţionate în jocul de fiecare dată particular al actului concret de vorbire. Şi, cu toate că textul îşi are propriile sale reguli (lingvistice şi semiotice) de construcţie, acestea nu pot bloca mobilitatea şi fluiditatea sensului, căci în dinamica acestuia este cuprins* in

15 "*O, fii îndurător şi nu ne rupe, / în sfânta mâna ta, / puţină sticlă colorată prin care / părinţii noştri mult privit-au."* ("O, have mercy and do not break us,/ in your holy hand,/ a little colored glass through which/ our parents have long looked") (*Puţină sticlă colorată,* din *Belgradul în cinci prieteni*)

nascendi *şi* ***un act creator***." ("[We imagine the text] *as a galactic structure, able to host the meaning, originated from the text and progressively amplified by the alchemy of all the signs, verbal and non-verbal, which relate in an osmosis in the particular game of the concrete act of speech. And, despite the fact that the text has its own rules (linguistic and semiotic) of construction, these cannot block the mobility and fluidity of meaning, because in its dynamic a* ***creative act*** *is incorpored* in nascendi" [highlight of the author]) (Vlad, 2000: 180).

Our interpretations on the essayistic textual meaning, equivalent to the metaphorical meaning since the discourse under analysis is metapoetical, respected the order established by the author. Stanescu's essayistic "voices" direct the reading by (re)ordering the essays not following a certain aesthetic of poetry, as the editor suggests[16] (an aesthetics ignored or, at least, postponed for the moment, an idea that should be taken into account by the critics of Nichita Stanescu's poetry, for a "postmodern" criticism valid in the volume *Noduri si semne*), but by the recognition of an anthropological criterion ("duct") from the perspective of the poetic logos: **contemplation of man from the outside**.

By closely following the author's "scenic" cues, we suggest the following reading grid (especially for *Fiziologia poeziei*, *Antimetafizica, Razgandiri*.): *Contemplarea lumii din afara ei; Rasu' plansu'* (*Vremea calatoriilor; Subiectivisme de epoca; Scrisori de dragoste*); *Cuvintele si necuvintele*; *Nasterea si devenirea artei poetice* (from *Antimetafizica*); *Nevoia de arta; Razgandiri.*

While maintaining the option for the real proposed by the author, following the reading the essays and, of course, accepting their discursive composition, we noticed that the isotopies, lexical sequences corresponding to the ideatic-essays networks (literary ideas), are contained (expressed) through a criterion and pretext and then generated through lexical fields developed as arguments of the essayistic "experiment". The essayistic conclusion proclaims the concept given for the foundation of the (aesthetic) truths about poetry, the subject and the theme of Stanescu's essays The essayistic epilogue is the one that maintains "logica labirintică a sensului textual" ("the labyrinthic logic of the textual meaning") (see Vlad); it is Ariadne's thread to be followed in the reader's odyssey through the Dedalus-like labyrinth of the poetical essays.

The textological analysis reveals the contemplative mechanism undergone in the interior of Stanescu's essayistic discourse, as the "*uleiul ce pune în mişcare osia timpului" ("the oil that moves the axis of time")* ...returned to the matrix of feelings. "Eseurile sunt „dialogurile" cu tine, cititorule...." (The essays are the „dialogues" with you, reader…") (speaks to us above time, the histrionic Nichita). Contemplation of the poet and of poetry from the outside. How to become friends with the poet if you do not come from outside him, if you do not feed on his work?... "*Fiecare om spune despre sine însuşi Eu. Acesta este un miracol care refuză definiţia*!" ("*Every man says about himself I. This is a miracle refusing to be defined!")* Or: *„Eu sunt numele meu.*" ("*I am my name*") (1990, FP / *Ce este omul pentru marţieni?* : 68).

The essayist's option for the real is made by the hypostases/ behavior of the poet: "*Există un amestec ciudat de forte în fiinţa lui Nichita Stănescu:* ***un respect aproape religios pentru poezie şi o supunere aproape cinică faţă de real.*** [...] *Nichita Stănescu reprezintă un mod specific de a fi poet în lumea noastră. E greu să-i afli un model în literatura anterioară. " ("There is a strange mixture of forces in Nichita Stanescu's being:* ***an almost religious respect for poetry and an almost cynical obedience to the real***. [...] *Nichita Stanescus is a specific way of being a poet in our world. It is difficult to find a model in previous literature*")

16 Al. Condeescu makes a suggestion to a possible (real, states the editor, a friend of the writer) conversation with the poet, meant to set the order of the essayistic matter from the volume we set as applicative support of our research:: *Fiziologia poezie (The Physiology of Poetry).*.

(Simion, *Sfidarea retoricii*, 1985: 103) ***... "Eu sunt mormântul vostru, eu sunt..., eu"*! ("*I am your grave, I am…, I*"!)** *"Nichita Stănescu a străpuns lumea fenomenală până la* ***nominosum*** *(eu esenţial iradiant)"* ("*Nichita Stanescu has pierced the phenomenal world and reached the* ***nominosum*** *(essential radiant self)") (*Braga: 1993: 29).

Bibliography

Stănescu, Nichita, 1990, *Fiziologia poeziei*, edition curated by Al Condeescu, Cartea Romaneasca, Bucuresti.

Stănescu, Nichita, 1985, „Răzgândiri", unpublished essays, in *Secolul XX*. Revistă de sinteză, edited by the Writers' Union in the Socialist Republic of Romania, no. 289-290-291, Bucuresti, pp. 188-198.

Barthes, Roland, 1973; 1994, *Plăcerea textului*, translation into Romanian by Marian Papahagi, preface by Ion Pop, Echinox, Cluj-Napoca.

Braga, Corin, 1993, *Nichita Stanescu. Orizontul imaginar*, Imago, Sibiu.

Chiorean, Luminiţa, 2006, *Arhitectura eseului poetic stanescian*, Petru Maior University Press, Tirgu Mures.

Dimitriu, Daniel, 1997, *Nichita Stanescu. Geneza poemului*, Alexandru Ioan Cuza University Press, Iasi.

Hartmann, Nicolai, 1966; 1974, *Estetica*, translation by Constantin Floru; foreword by Alexandru Boboc, Univers, Bucureşti.

Ricœur, Paul, 1975; 1984, *Metafora vie*, translation by Irina Mavrodin, Univers, Bucuresti.

Simion, Eugen, 1985, *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, Cartea Românească, Bucuresti.

Vlad, Carmen, 2000, *Textul aisberg*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca.

ARGHEZI – BETWEEN *RUGĂ* AND *RUGĂCIUNE* (PRAYER)

Mina-Maria RUSU
"Apollonia" University of Iaşi

Abstract: Arghezi fluctuates between veneration and denying the divinity. Psalms are known for revealing these experiences. We aimed to study the relationship between man and divinity within the poems that have things in common with pray or which are requests addressed to the divinity. The poet distinguishes between sacrifice and sacrilege, postures attributed for sacred and profane, providing adequate conditions for the eschatological myth. The Arghezian world is a mixture of pure and impure, fascination and horror, interdiction and transgression, characterized by the eternal seekings and doubts.

Keywords: cry, pray, numinous, eschatological myth, tragic sense.

Opinii contradictorii despre opera argheziană conturează, dintr-o anume perspectivă, personalitatea artistică ce va domina autoritar poezia veacului posteminescian. În 1923, Lovinescu îl definea printr-o constantă a sufletului său: *acel suflet faustian în care se ciocnesc principiile contradictorii ale omului modern*[1]. Antitezele îşi găsesc echilibrul în „boala" pentru care, resemnat, poetul declară: *Îmi caut leacul/ Şi la Dumezeu şi la Dracul*. Lui Şerban Cioculescu, fiinţa argheziană i se arată într-o permanentă pendulare între *angelism şi demonism, spiritualitate şi materialitate, puritate şi abjecţie, umilinţă şi trufie, împăcare şi răzvrătire, gingăşie şi vigoare, suavitate şi asprime, rafinament şi stângăcie*[2]. În acest context, poezia devine, pentru el, o cale de ieşire din sine, un loc geometric al ek-stazei, unde întâlnirile cu Dumnezeu par a fi unic ţel existenţial. De aceea, între tragic şi sublim, deseori apare semnul egalităţii, fie că suferinţa nesfârşitelor căutări provoacă deznădejdea eşecului, fie că lumea supremă, cerească, este reper al lui Dumnezeu.

În anul 1914, o ***Rugăciune***, singura, de altfel, din lirica argheziană, evocă momentul creării omului, când păcatul originar pare imprimat genetic de Dumnezeu creaturii sale. Cutezanţa interogaţiilor se naşte din conştiinţa limitei şi mai ales din sentimentul tragic al morţii; poetul nu-i mulţumeşte Tatălui că l-a zămislit, ci-i reproşează imperfecţiunea umanului. *Dumnezeu devine motivul impasului arghezian*[3]: *De ce stârnişi ţărâna şi viu m-ai zămislit,/ Dacă-nceputului i-ai dat sfârşit/ De mai-nainte de-a fi şi-nceput?/ De când te-ai murdărit pe degete de lut/ Vremelnic şi plăpând tu m-ai făcut/ Poţi cere o durată aceluia-njghebat/ Din tină, trup şi suflet cu scuipat?* (s.n.) (***Rugăciune)*** În fapt, rugăciunea are în subtext evidente accente de blestem. Tonul este protestatar, iar textul evocă o cosmogonie al cărei autor a dovedit atât lipsă de inspiraţie, cât şi amatorism: *Tu ai rămas de-a pururi şi viaţa noastră piere./ Te mulţumeşti cu-atâta mângâiere/ Că singur, între neguri, eşti veşnic; sorocit/ Prin mărturia celor ce-au murit.*(s.n.) Aici, Dumnezeu are veleităţi satanice, departe de lumina şi viaţa veşnică ale raiului creştin. Trăim senzaţia haosului primordial, pe care divinitatea se complace să-l administreze, incapabilă de a-l cosmiciza sau măcar de a-i face retuşuri. În acelaşi timp, ura creaturii izbucneşte, ca soluţie ultimă, în faţa celui a cărui îndurare n-a putut-o cuceri, căci milostenia pare a lipsi dintre atributele Atotputernicului.

[1] Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, II, III, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981
[2] Cioculescu,Şerban, *Aspecte literare contemporane,* Ed.Eminescu, Bucureşti, 1974
[3] Ciopraga, Constantin, *Amfiteatru cu poeţi*, Ed. Junimea, Iaşi,1995

Alte două texte se numesc simbolic *rugă,* iar nu *rugăciune*, poetul făcând distincţie între aceste moduri de adresare. Alte două texte poetice - *Rugă de seară* şi *Rugă de vecernie* - se constituie în confesiuni, din care transpar frământările unui suflet chinuit de căutări ce urmăresc atingerea absolutului. Le-am numi, mai curând, *spovedanii* care trădează fie sentimentul culpei, fie al prea-plinului sufletesc, ori al revoltei împotriva propriilor limite, sau chiar al aspiraţiei spre o schimbare de stare, de la materia trecătoare, la spiritul peren. Identificăm astfel o acutizare a conştiinţei tragice şi un elan modelator al unei condiţii noi, virtuale, ataşate celei divine, transcendente. În ***Rugă de vecernie,*** această nouă stare de destin este trăită chiar, ca şi cum simpla ei imaginare ar fi trecut în materialitatea universului real; poetul se crede când *sfântul palid, sfârşit şi blând pe cruce*, când *biciul ce-l izbeşte şi-l sângeră-n obraz*, în care, un spirit nou, captiv, recuperat dintr-o potecă a humii şi tutelat de o stea mai nouă, capătă virtuţi sacre.

Noua ipostază, aceea a eroului din suflet, conduce spre o personalitate în care vocaţia sacrificiului biruie condiţia umană, transgresând astfel limitele şi integrându-se într-un univers dezmărginit: *Şi voia mea de bine, frumos şi adevăr,/ Îngăduie să-şi ţie şi-acolo-n gânduri jugul./ Simţindu-mi spinii frunţii ieşind cu spini prin păr,/ Sunt cel dintâi porunca s-o dau: Aprindeţi rugul/ Ca sfântul în cenuşă subt ochii mei să piară,/Ca dreptul să-şi strecoare-n urechea mea scrâşnirea/ Înmormântat în lemne şi-nvăluit în pară!/ Şi-n mine bate-n palme, mişcată, omenirea.* Finalul patetic, copleşit de interogaţii, conservă imaginea unui solilocviu în care poetul, convertit la veşnicie prin creaţie, cere imperativ divinităţii pacea şi răbdarea care să-i deschidă universul ascuns al omenirii. Două verbe exprimă singurele acţiuni pe care ar vrea să le conjuge la viitor - *a căuta* şi *a cânta* - a căror complementaritate evocă două tipuri de existenţă: una zbuciumată, omenească, într-un perpetuum mobile (a căuta) şi alta armonioasă, liniştită şi divină (a cânta).

Continuând ideea unei existenţe creatoare, ***Rugă de seară*** o surprinde când pustiită de un timp trecător, când populată de crâncene reproşuri, cere *Infinitului slava de milligram/ De praf suflat în univers.* Sesizăm astfel grefarea structurilor sacre ale unui Dumnezeu impersonal pe dimensiunea absolută a timpului - Infinitul. Obsedat de curgerea-i ireversibilă şi activând nostalgia timpului paradisiac, se doreşte recuperarea lui, de data aceasta prin bunăvoinţa forţelor demonice: *Demonic infinit!/ Descinde-n mine cum descend/ Tenebrele-ntr-un schit,/ În care sunete se-ntind/ Dintr-o cupolă spre zenit,/ Stropită-n creştet cu argint.* Monorima creează un stil incantatoriu, ca într-un descântec, deschizând drumul spre magic. Învestirea cu puteri sacre se va petrece la nivelul cuvântului. Astfel Logosul divin alienat îşi recapătă vigoarea originară, care ar putea *re-crea* Lumea cu o altă faţă, limpede şi blândă. Textul poate fi o *ars poetica*, prin care Arghezi îşi declară intenţiile şi, mistuit de har, se leapădă de trup, spre a-şi instala spiritul în veşnicul mit al cosmogoniei: *Şi mă-nghite-ntreg, în haos,/ Umil, senin şi mulţumit/ Că las în urma mea repaos,/ Şi-o foaie nouă de adios/ La cartea vecinicului mit,/ În care visul mi-i strivit/ Ca un vlăstar de mărgărit.* În viziunea lui, cosmogonia apare ca un produs hibrid al magicului şi religiosului. Cei doi orbi par a fi miticii creatori ai lumii, Fârtate şi Nefârtate, deposedaţi însă de har, situaţi la un hotar, *nentreruptă margine de gol,/ Între lumină şi-ntre rădăcină*. Prezenţa fiului lui Dumnezeu devine salvatoare prin gest şi cuvânt: *Isus întinde mâna, şi/ S-a luminat lumea de zi.* Şi aici, ruga se converteşte în miracol, conducând, inevitabil, spre sentimentul certitudinii în legătură cu existenţa transcendentului. Oricând, cei doi o pot transforma în secvenţă de rugăciune, căci prin ea, umilinţa neajutoratului şi încrederea oarbă că i se va împlini cererea determină intrarea în dialog cu divinitatea.

Deşi numai o poezie poartă titlul de ***Rugăciune***, în opera argheziană sunt şi alte texte care se încadrează în canoanele genului confesiv. Spre exemplu, volumul izvorât în urma experienţei din închisoare, ***Flori de mucigai***, cuprinde secvenţe de rugăciune născute la limita puterii omeneşti de a suferi. Dumnezeu este un sprijin moral al condamnaţilor, forţă tutelară a

sufletului care, treptat, se desprinde de un trup din ce în ce mai bolnav năzuind să urce la ceruri. Milostenia divină coboară în celule, iertând greşeli şi alinând suferinţele fizice şi morale ale unor oameni a căror zbatere între viaţă şi moarte devine un mod de a trăi. Prezenţa divină generează miracole, solilocviile iau locul spovedaniei păcătosului cu fruntea plecată, care, prin pocăinţă, se eliberează de tarele profanului şi accede la sacru. Exacerbarea tragismului existenţial, neputinţa omului în raport cu omnipotenţa divină şi ideea destinului neîndurător al celor din temniţă nu le umbresc rugăciunea, ci, dimpotrivă, o transformă într-un solilocviu disperat: *E de lege creştină./ Se închină./ E smerit, bate metanii,/ Dă acatiste, face sfeştanii,/ Liturghii şi sărindare./ Plânge la icoana mare***. *(Candori)** Deloc întâmplător, Arghezi simte nevoia unei constatări ce deschide sensurile metaforice ale rugăciunii; el vede un deţinut rugându-se şi prin acest gest, singurul care i-a mai rămas de făcut între zidurile închisorii, păcatele i se spulberă: *Şi-i nevinovat ca un trandafir/ În odăjdii de serasir***…** ***(Candori)*** Cu rolul ei purificator, rugăciunea e calea pocăinţei, urmată de accesul la sacru. În opera lui Arghezi, acest gen de adresare către divinitate apare, de obicei, *interiorizată profund, iar Dumnezeu se comunică blând, inefabil celui care îl invocă*[4]. În acelaşi sens, ***Cântecul Mut*** e un adagio la ***Candori***. Adoptând un ton descriptiv în detalii aproape naturaliste, dublat de naraţiune, poemul este, de fapt, un text moralizator, al cărui mesaj serveşte ideea că Dumnezeu este cel care împacă şi iartă pe acela care, asemeni lui Iisus, suferă. E un fel de reiterare a mitului Mântuitorului, adus la scară strict umană, lipsit însă de nimbul altruistului erou biblic. Se pare că celula închisorii devine loc în care profanul, în aspectele sale degenerate, prin suferinţa omului, devine sacru. Tot aici, Dumnezeu coboară ca într-un adevărat altar, urmat de alaiul divin, *Cu toiag, cu îngeri şi sfinţi,* iar în celulă se desfăşoară un ritual, prin care sufletul păcătosului iertat urcă la ceruri: *Doi îngeri au adus o carte/ Cu copcile sparte,/ Doi o icoană,/ Doi o cârmă, doi o coroană.* Muribundul vorbeşte cu prezenţele divine, pregătindu-şi marea călătorie spre patria cerească: *Scara din Cereasca-mpărăţie/ Scoboară în infirmerie,/ Pe trepte de cleştar,/ Peste patul lui de tâlhar.* Efectul este uluitor, căci*: Zăbrelele s-au îndopat cu faguri de cer,/ Şi-au atârnat candele de stele/ Printre ele./ Ferestrele închise/ S-au acoperit cu ripide şi antimise/ Şi odaia cu mucigai/ A mirosit toată noaptea a rai.* Asistăm la transgresarea hotarelor sacrului prin convertirea întunericului în lumină şi a materiei în spirit. Dimineaţa, miracolul nocturn se destramă, lăsând trupul fără suflet. Constatarea provoacă aceeaşi întrebare: *unde e Dumnezeu?*- cel care rostuieşte drumul sufletelor spre rai.

În ***Morţii***, ideea este argumentată cu imaginea unei divinităţi distanţate de omenire, împărţind dreptatea şi pedepsind greşeala: *Pe la aprinsul stelelor de ceară,/ Mai treceţi o dată/ La judecată.* Grotescul domină ***Florile de mucigai*** atât prin eveniment, cât şi prin chipurile celor ce populează universul decăzut, sumbru; aplecarea către umanitatea degradată fizic şi moral - rebut al Creaţiei dintâi - cu mutilaţi al căror chip diform evocă haosul, induce ideea unui mit eshatologic, pe care, în lirica argheziană îl descoperă alături de mitul cosmogonic. Se pare că autorul este convins că sacrificiul înseamnă facerea de sacru şi de aceea o poezie ca ***Sfântul*** aduce în prim-plan fiinţa fragilă, jucărie de lut pe care Creatorul a uitat s-o înnobileze cu un chip omenesc. Doar sufletul închis într-o carapace de humă contorsionată de chinuri este liber, plutind, asemeni lui Iisus, pe deasupra apelor şi evocând increatul şi nimbul său sacru, activat prin Facere: *Auzi-l, trece. Gâtlejurile sale/ Tărăgănează geamătul agale./ În glasul lui de mut/ Bombăne Cuvântul dintru început/ Ce se purta chiorâş pe ape.* (s.n.) Paradoxul survine imediat, activând sentimentul tragic al vieţii omeneşti, perisabile: *O muscă-i suge lacrima din pleoape.* (s.n.) Continuând obsesiv sondarea condiţiei umane, în care sacrul în stare latentă este umbrit de un timp incompatibil, ***Ceasul de-apoi*** surprinde treptele Marii Treceri şi poartă în sine ideea de moarte. Admirabil, poetul

[4] C. V. Diaconescu, art. *Creaţia literară de inspiraţie creştină ortodoxă*, în *Studii teologice*, 1992, p.129

asociază epitetul-metaforă valorilor timpului; celui cosmic, etern, i se atribuie *ora de bronz şi de fier*, cu sonorităţi grave, în care se regăsesc ecourile timpului primordial. În ansamblu, poezia pare un joc în care mutând abil, în chenarul timpului, cuvintele *oră, ceas, vreme* omul încearcă să evite condiţia-i tragică. Şi totuşi, glasul *orei de praf* - expresie a neiertătorului timp cronologic - prăbuşeşte speranţele într-o constatare tragică: *Azi-noapte, soră,/ N-a mai bătut nici o oră.* Asistăm la instalarea târziului ca expresie a epifaniei refuzate[5]. Deşi în subtext transpare *rugăciunea*, glasul nu o rosteşte; discreţia se manifestă aici nu ca un semn al slăbiciunii omeneşti în faţa transcendentului, ci ca un protest pentru condiţia tragică a creaturii, căreia Creatorul îi închide porţile timpului etern. Undeva, într-un simbolic solilocviu, exilată într-o oază de linişte, creatura devenită Creator constată: *Trudim o viaţă, Doamne, ca să ajungem firea/ Şi ea dintr-o povară şi-un chin îşi face joc/ De frumuseţi gingaşe, smerindu-ne grădina./ […]/ Ce-i muncă şi osândă la ea e-nchipuire/ Din basm în basm şi-aruncă funinginea de aur/ Şi-acelaşi grai dă moarte şi dă şi nemurire*. (***Aleluia***) Şi totuşi, se pare că scânteia divină a coborât în creaţie, căci fugi spre piscuri goală şi vie, dându-i celui ce-a zămislit-o sentimentul că el însuşi a cucerit astfel eternitatea celestă, unde se află sălaşul celui fără vârstă, fără ţărm, fără vamă. (***A venit***) Foarte târziu, spre apusul poetului, ***Ghiersul îngânat*** e o rugăciune în care păcatele mărturisite se spulberă, iar concluzia e relevantă pentru relaţia lui cu Dumnezeu: *Obişnuit cu pasul, ţi-l aştept/ Cu mâinile unite-a smerenie, la piept./ Un jilţ în dreptul rafturilor pline/ Stă pregătit, nălucă, pentru tine./ Vream să-ţi sărut odată opinca de lumină,/ Dar, ca şi mine, nu ştii ce-i tihnă şi hodină.*

Ştiinţa de a muri năruie vecia, fără ca vreo rugăciune s-o poată salva. Pământului, Arghezi îi descoperă virtuţile sacre, pe care, reevaluându-i-le poetic, i le transformă în dimensiune dominantă. În acest sens, poezia ***Sfântule*** este textul liric declarativ ce însumează argumentele sacralităţii teluricului. Abia acum după negări şi interogaţii chinuitoare, după dialoguri cu divinitatea antropomorfizată - întotdeauna eşuate - el trăieşte satisfacţia creată de revelaţia aşteptată încă din psalmul în care exclama revoltat şi deznădăjduit: *Vreau să te pipăi şi să urlu: «Este»!*. Pentru el, numai sacrul palpabil are valoare, deoarece, trebuie să recunoaştem, ne aflăm în faţa unei creaturi cu vocaţii uzurpatoare, fiu mult prea independent al Tatălui ceresc, fiinţa în care însuşi harul divin revărsat cu prea multă generozitate provoacă o detaşare aproape absolută faţă de forţa supremă. Arghezi ia pe cont propriu cosmicizarea lumii. Facerea este reiterată conştient, într-un şir de schiţe succesive finalizate într-un monument concret închinat sacrului: *Lumea-cuvânt*. Fie şi numai pentru atât, poezia ***Sfântule*** merită citată în întregime, căci însuşi vocativul din titlu nu are sensul reproşurilor şi al interogaţiilor cutezătoare din ***Psalmi***, ci reprezintă o rugăciune într-un singur cuvânt, limpede şi sinceră, mărturisind copleşitorul sentiment al descendenţei Fiului din Mama-Natură, al consubstanţialităţii. Comuniune şi subordonare liniştită, şi mai ales certitudinea eternităţii fiinţei umane, iată doar câteva vibraţii sufleteşti ce se degajă din acest solilocviu tulburător: *De câte vremuri ţi-l tot ţii închis/ Nu ştiu ce ai viaţă, vis,/ Bine, rău,/ În strânsul pumnului tău?/ Ţii în mână fum, cenuşe, foc?/ Ţi-am descântat-o ca pe un ghioc,/ Sfântule,/ Pământule. (s.n.)/ Nici cântecul, nici ruga n-au descremenit/ Zaua de granit./ N-au dezlipit deştele/ Nici dălţile, nici cleştele./ Tu eşti, oare, Sfinxul din poveste/ Care ştie ce este şi ce nu este,/ Dincolo de literă şi pravilă,/ Negură, namilă?/ Umblă omul, vântul şi fiarele/ Să te râcâie cu ghearele,/ Vii./ Nici nu simţi, nici nu ştii.* O constatare în aceeaşi linie se întrevede în ***Bărăganul***. De astă dată, poetul atribuie pământului calităţile pe care le are Dumnezeu în raport cu omul, după săvârşirea păcatului originar: *Dai tuturor cu jurământ/ Un petic de brazdă şi-o groapă./ După ce le-ai dat pâine şi apă/ Li le iei înapoi/ Şi-ţi hrăneşti buruiană*

[5] *Cf*. Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1974, p.36

ţăpoasă şi pepenii goi/ Îndoit,/ Cu mâzgă trăită şi suflet dospit. (s.n.) Admirabil, ultimul vers defineşte metaforic condiţia tragică a fiinţei umane iar constatările continuă ca argumente ale acesteia: *În sufletul tău sufletele lor,/ Ale tuturor. /[...]/ Dintr-o viţă, a rămas curată/ O batistă pătrată.* Finalul poemului propune o inedită imagine materială a timpului profan care trece în timp sacru, printr-o adecvare la eternitate; momentul apare ca o dematerializare: *Când nu mai are timpul nici trup, nici os*. (s.n.) Fascinaţia timpului sacru, trăit între rugă şi rugăciune pare a fi pus stăpânire pe fiinţa omului, dându-i credinţa că viaţa pământească e o goană care are drept scop debarasarea de urmărirea ucigătoare de către Cronos. Viaţa capătă astfel sensul luptei cu acesta şi este obiect de dispută între zei şi Dumnezeu. Timpul, măsurabil ca valoare profană şi infinit ca dimensiune a sacrului, devine obsesie a creaturii angajate în actul transgresării propriilor limite. De aceea, sentimentul că axa timpului are un **ieri** şi un **mâine** dispare; omul se sustrage clipei profane înlocuind-o cu o valoare psihologică în care aceasta, prin dilatare, poate dobândi configuraţia eternităţii: *Ziua de ieri s-a ţinut după mine/ / [...]/ Şi la o răspântie cu statui/ S-a întors, văzând că nu-i./ S-a pierdut neputincioasă şi pribeagă/ După ce vremea întreagă/ M-a urmat, pas cu pas, până azi/ La amiazi.(**O zi**)*

Concluzia este, de fapt, un avertisment şi o chemare a omului la a-şi depăşi propria-i condiţie: *Cine şi-a pierdut o zi cât o viaţă/ S-o caute repede. Se înnoptează. Se lasă ceaţă.* (s.n.) ***(O zi)*** Distingând între sacrificiu şi sacrilegiu, poetul le atribuie subtil sacrului şi profanului, compunând o lume în care *pur* şi *impur*, *fascinaţie* şi *groază*, *interdicţie* şi *transgresare* coexistă ireconciliabil, oferind prilej de eterne căutări şi îndoieli. El însuşi, robit de sacrul din transconştient doreşte să-l releve în sfera conştiinţei prin identificarea elementului numinos[6] din lumea profană.

Bibliografie:

Arghezi, Tudor, *Scrieri I – XXIV,* E.P.L., Bucureşti, (1962-1974)

Cioculescu, Şerban, *Aspecte literare contemporane*, Ed.Eminescu, Bucureşti, 1974

Ciopraga, Constantin, *Amfiteatru cu poeţi*, Ed. Junimea, Iaşi,1995

Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1974

Diaconescu, C. V., art. *Creaţia literară de inspiraţie creştină ortodoxă*, în *Studii teologice*, 1992

Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, II, III, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981

Otto, Rudolf, *Sacrul*, Ed. Dacia, Cluj, 1996

Otto, Rudolf, *Despre numinos*, Ed. Dacia, Cluj, 1996

[6] Cf, Rudolf Otto, *Despre numinos*, Ed. Dacia, Cluj, 1996

SEDUCTION AND SEDUCERS IN CAMIL PETRESCU'S WORK

Florica FAUR
Western University ”Vasile Goldiș”, Arad

Abstract: The world history is rich in tales of seducers and seduced. Among them we can consider Camil Petrescu's male and femalecharacters: Ştefan Gheorghidiu, Ela, Fred Vasilescu,Mrs. T., George-Demetru Ladima Andrei Pietraru, Ioana Boiu, Gelu Ruscanu,Maria Sineşti, Alta, Pietro Gralla. To seduce is an art that needs to be learned. Sometimes men fail because they minimize themeaning of seduction or because they don't master this art. Others are afraid not to become the slaves of the worshiped woman, even if being a slave sometimes means to master.

Keywords: seduction, characters, seduced

„Dar poate fi dragostea o mare bucurie dacă nu există din partea unuia dintre cei doi abandonul absolut?” (Soren Kierkegaard - *Jurnalul Seducătorului)*

În teoriile freudiene, momentele de seducţie sunt rezultatul unor construcţii fantasmagorice prin care individul disimulează autoerotismul primilor ani de viaţă, în timp ce amintirea este realitatea psihică generatoare de fantasme şi care transcende acest automatism, „amintirea nu are doar rolul de a conserva, ci şi de a spori; orice lucru pătruns de amintire are asupra noastră efect dublat.”[1] Seducţia priveşte latura ludică atât a subiectului (seducătorul), cât şi a obiectului (cel sedus).

Istoria lumii este bogată în poveşti despre seducători şi seduşi. Lucrurile par să nu fie atât de simple dacă ne gândim la interrelaţionarea elementelor implicate în această ecuaţie. În cosmogonia antică, elementele vitale se seduc reciproc, chiar şi marii profeţi îşi câştigă adepţii printr-o formă seducţie: „Să nu credeţi că am venit să stric Legea sau Prorocii; am venit nu să stric, ci să împlinesc” (Matei 5:17). Marii seducători nu visează forma brută, ci abia schiţată, virtuală aproape, „Exista seducţie prin semne vide, ilizibile, insolubile, arbitrare, fortuite, (…)”[2], spune Baudrillard, şi tot el lămureşte: „Zei şi oameni nu sunt separaţi de prăpastia morală a religiei: ei nu încetează să se seducă reciproc, pe aceste raporturi de seducţie, de joc, întemeindu-se echilibrul simbolic al lumii”[3]. Aici se află dinamismul vieţii, forţa ei. Ceea ce seduce şi fascinează natura umană trebuie să se definească în mod necesar ca o întâlnire între tine şi celălalt care nu trebuie ratată.

Iubirea este fragmentată în opera lui Camil Petrescu, nu există iubire ideală, ea se petrece secvenţial, ca într-un vis. Capitolul seducţiei este repede traversat, eroii masculini sar etape, nu fac eforturi mari pentru a-şi cuceri iubita, doar cu mici excepţii, dar tot pentru a-și demonstra sieși forța.

Verbul „a seduce”, provenit din latinescul „seducere” înseamnă „a incita, a captiva, a subjuga, a cuceri prin farmecul vorbelor, prin purtare etc.”, referindu-se strict la bărbaţi, mai înseamnă „a abuza de buna-credinţă a unei femei, ademenind-o şi determinând-o să întreţină relaţii sexuale, cu promisiuni înşelătoare; a ademeni; a înşela; a amăgi”[4], „a aduce de partea

[1] Soren Kierkegaard, *Jurnalul seducătorului*, Editura Scripta, Bucureşti, 1992, p. 49.
[2] Jean Baudrillard, *Celălalt prin sine însuşi,* Trad. de Ciprian Mihali, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj Napoca, 1997, p. 55.
[3] Idem, op. cit., p. 45.
[4] Conform *DEX*, Academia Română Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Ediţia a II-a, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998, p. 970.

ta", cum a interpretat Gabriel Liiceanu[5], cu alte cuvinte de a-l înrobi pe celălalt, „numai şi numai în vederea educării lui în spaţiul libertăţii şi al eliberării lui finale"[6], sau de a-l „supune silnic" şi atunci libertatea unuia se va clădi pe subjugarea celuilalt. Oricum ar fi, din perspectiva bărbatului, seducţia este o manifestare a forţei prin care îşi atrage de partea sa persoana dorită, din motivele arătate. Aşadar, seducţia se poate produce spre binele celui sedus sau spre binele seducătorului, acesta împlinindu-şi nevoia de adulare a ego-ului propriu. Idealul ar fi altul, formulat de controversatul Henry Miller în *Sexus*: „A fi în stare să te dăruieşti în întregime, fără nici o reţinere, e cea mai mare bucurie pe care ţi-o poate îngădui viaţa. Iubirea adevărată începe de la acest punct de disoluţie. Viaţa personală se întemeiază pe dependenţă, pe dependenţa reciprocă"[7].

Aşadar, secretul seducţiei constă în disoluţie, în descompunerea unuia în celălalt. Acest lucru nu se poate întâmpla atâta timp cât seducătorul îşi concentrază atenţia doar pe trăirile sale şi pentru care „O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie…"[8]

În această situaţie a *seducătorului egotist* se află Ştefan Gheorghidiu în relaţia sa cu Ela. Jocul său de cuceritor se întemeiază pe dorinţa de a fi destinatarul unei pasiuni care vine din partea unei femei îndrăgostite chiar înainte de a-l cunoaşte, pentru că Ela are toate coordonatele unei astfel de femei, deschise iubirii. „Cu ochii mari, albaştri, vii ca nişte întrebări de cleştar, cu neastâmpărul trupului tânăr, cu gura necontenit umedă şi fragedă, cu o inteligenţă care irumpea, izvorâtă tot atât de mult din inimă cât de sub frunte, era, de altfel, un spectacol minunat. Izbutea să fie adorată de camarazi, băieţi şi fete deopotrivă, căci înfrumuseţa toată viaţa studenţească"[9]. Ea, probabil, îl visează pe Ştefan încă înainte de a-l cunoaşte asemenea îndrăgostiţilor eterni. Idealul ei de iubire este format deja atunci când îl întâlneşte. Pe el nu-l atrage o astfel de femeie, ci îl atrag „femeile brune, care (…) tulburau prin voluptatea cu care îmbiau pe oricine, în treacăt (…)"[10]. Percepţia i se modifică atunci când devine el însuşi ţinta voluptăţii femeii: „femeia aceasta începuse să-mi fie scumpă tocmai pentru bucuria pe care eu i-o dădeam, făcându-mă să cunosc plăcerea neasemănată de a fi dorit şi de a fi eu însumi cauză de voluptate"[11]. Ela are nevoie să fie iubită pentru că nu-şi ajunge „sieşi", cum ar spune Kierkegaard: „O fată nu devine interesantă decât în relaţiile ei cu alţi bărbaţi. Deşi femeia aparţine sexului slab, în tinereţe, mai mult decât bărbaţii, ea trebuie să-şi poată fi sieşi suficientă (…)" [12]. Aşadar, ea i se abandonează lui pentru a se descoperi pe sine, este o „aducere de-o parte" voită, consimţită. Ştefan o seduce pe Ela prin estetic pentru a ajunge la etic. Ela rămâne în estetic, pe când Ştefan merge mai departe, depăşeşte „stadiul frumuseţii" şi tinde spre „stadiul filosofiei". Ela îşi strigă iubirea, Ştefan o ascunde: „Pe când eu căutam să ascund oarecum dragostea noastră, ea ţinea s-o afişeze cu ostentaţie, cu mândrie; încât, deşi nu-mi plăcea, începusem totuşi să fiu măgulit de admiraţia pe care o avea mai toată lumea pentru mine, fiindcă eram atât de pătimaş iubit de una dintre cele mai frumoase studente, şi cred că acest orgoliu a constituit baza viitoarei mele iubiri"[13].

După îndrăgostire, el vrea o căsnicie în care femeia să se consume încet şi să-l absoarbă cu filosofia lui pentru a deveni ea însăşi absorbită. „Lecţia de filozofie" din pat este o mostră a acestei evoluţii. El ştie încă de la început unde vrea să ajungă, dar Ela nu se lasă „dusă": „Uf…şi filosofia asta!", spune ea ca şi cum acesta este obstacolul împlinirii ei. Patul,

[5] Gabriel Liiceanu, *Despre seducţie*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010, p. 13.
[6] Idem, p.12.
[7] Henry Miller, *Sexus*, Editura Polirom, Iaşi, 2010, p. 251.
[8] C. Petrescu, *Ultima noapte*…, op. cit., p. 46.
[9] C. Petrescu, *Ultima noapte*…, op. cit., p. 50.
[10] Idem, p. 49.
[11] Ibidem.
[12] Soren Kierkegaard, op. cit., p. 45.
[13] C. Petrescu, op. cit., p. 49.

este un „pat al lui Procust" unde Ela este „întinsă" peste puterile ei de înţelegere a lumii, de unde speră să primească totuşi libertatea. Încă de la început, ea are puritatea unei Ofelii sau a Julietei, nu vrea decât să fie iubită, nu teoretizează jocul seducţiei. Se lasă în braţele bărbatului, încredinţându-i-se naivă şi neputincioasă. „Opune încă rezistenţă - revenind la Kierkegaard - dar nu rezistenţa ca gest gîndit, ci rezistenţa obişnuită a feminităţii. Căci natura feminină e un abandon sub formă de rezistenţă"[14]. Întâlnirea Elei cu *seducătorul - profesionist,* Grigoriade, care cunoaşte bine natura feminină, o face să simtă experienţa seducţiei ca un obiect sub bagheta magicianului, vrăjită şi abstrasă de la realitatea etică, care o face să se abandoneze jocului: „în dragoste interesul creşte cu cît te abandonezi mai mult"[15]. Ştefan încearcă „aducerea" ei pe tărâmul său, dar nu pentru a-i reda libertatea, ci pentru a se desăvârşi pe sine. El o urmăreşte mereu ca pe o pradă, şi atunci când ea începe să-i iasă din tipare. Iubirea care se prefigurează este o povară pentru că ea presupune două vieţi într-una singură, purtată pe umeri de cel care seduce. Seducţia lui Gheorghidiu eşuează, fundamentul dragostei lui nu este solid pentru că îşi acordă prea mult timp sieşi în detrimentul celuilalt. El se problematizează în permanenţă, ea iubeşte în permanenţă. Când simte că nu o poate stăpâni pe deplin, el seduce şi alte femei, are nevoie de confirmări, încearcă să scape de dominaţia uneia singure. În momentul întâlnirii la chioşcul de ziare, Ela are o singură curiozitate: „Ai mai sedus pe cineva?"[16]

Ştefan Gheorghidiu se alintă adesea în durerea lui şi ignoră durerea pe care i-o provoacă femeii. Observă că ea e marcată de comportamentul său faţă de alte femei, dar priveşte acest lucru ca pe un dat firesc: „Când am trecut din nou, înapoi, sta pe un scaun ca şi când era frântă de mijloc, privindu-ne cu ochi îndureraţi. Îndura parcă o suferinţă peste puterile ei. Nu mai voia, se vede, nici s-o ascundă, căci totul îi era indiferent acum. A fost o mare bucurie care m-a iluminat înăuntru ca un soare"[17]. Dovedeşte cruzimea omului simplu şi nu eleganţa aristocratică a cuceritorului, cum ar spune Octavio Paz: „Curtoazia nu este la îndemîna oricui, este o întreagă ştiinţă şi o practică. Este privilegiul a ceea ce am putea numi o aristocraţie a inimii. Nu una a sîngelui şi a privilegiilor moştenirii, ci bazată peanumite daruri ale spiritului. Deşi aceste daruri sînt înnăscute, pentru a ajunge să se exprime şi să devină o a doua natură, adeptul trebuie să-şi cultive mintea şi simţurile, să înveţe să simtă,să vorbească şi, în anumite momente, să tacă. Curtoazia este o şcoală a sensibilităţii şi a dezinteresului"[18]. Fără a avea talente literare, el povesteşte împrumutând din pasiunea nevestei, când pasional, când misogin şi blazat.

În cuplul Doamna T. – Fred Vasilescu, seducţia se joacă asemenea unei piese de teatru. Fred regizează momentele, prin analiza amănunţită pe care o face, transmiţând frământarea permanentă; de altfel, prin asta se şi caracterizează seducţia sa, el putând intra în categoria *seducătorului - sedus.* Întâlnirea cu Doamna T. îi schimbă viaţa, îl învaţă ce înseamnă adevărata feminitate, dar îl şi subjugă. Iubirea celor doi irumpe ca un fenomen neobişnuit căruia nu i te poţi opune. Fred Vasilescu, bărbatul care are femei fără prea mult efort, cu farmecul său incontestabil, de această dată trăieşte dragostea cu intensitatea condamnatului la moarte. Nu este obişnuit să iubească, nu crede în iubire, iar când iubirea îi subjugă simţurile, începe să o respingă. Devine crud cu femeia iubită şi cu sine însuşi refuzând această realitate imposibilă:

„ – Doamnă, cred că faceţi o confuzie… Vă preţuiesc nesfârşit ca inteligenţă…şi-mi place prezenţa dumneavoastră…dar nu mă interesaţi ca femeie. (…)

[14] Soren Kierkegaard, op. cit., p. 89.
[15] Idem, op. cit., p. 47.
[16] Camil Petrescu, *Ultima noapte…,* op. cit., p. 129.
[17] Idem, p. 128.
[18] Octavio Paz, *Dubla flacără, Dragoste şi erotism*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1993, p. 32-33.

Aşa au luat sfârşit trei luni de trăită *nerealitate*"[19]. În primele momente ale întâlnirii dintre cei doi, Fred lasă impresia că nu ar fi interesat de o nouă cucerire, Doamna T., mai degrabă, face gesturi pe care bărbatul le observă până în cel mai mic amănunt: „Se aşezase cu coatele pe o vitrină, aducând umerii cam prea rotunzi, ca merele, legaţi în arc la spate, încovoiaţi în faţă, căci rochia deschisă sus, în elipsă, descoperea când pe unul, când pe celălalt"[20]. Seducţia se petrece la nivel vizual. Orice femeie are la îndemână nenumărate trucuri prin care se poate face atât atrăgătoare sau disponibilă pentru partener. Atunci când scopul său este să seducă, este la fel de important să arate asta, să zâmbească senzual, să fie pur şi simplu irezistibilă. Limbajul corpului este cel mai uşor de citit.

Cu toate acestea, femeia îl privea absentă „şi zâmbea cu o amabilitate de vecină, parcă atât de îndepărtat şi indiferent (…)"[21], fapt ce îl intrigă pe bărbat. Tatonările unui *l'amour courtois* nu există aici, cuplul ajunge repede la amorul carnal, ceea ce intrigă însă este faptul că Fred este lovit de „daimon", păstrând proporţiile, precum Heidegger în iubirea lui pentru Hannah[22]. În *Banchetul* lui Platon, Eros este numit „daimon puternic", „fiinţă între zeu şi muritor". Bărbatul, care nu a cunoscut până acum iubirea de acest fel, este luat prin surprindere de *neobişnuitul* ce i se întâmplă şi are reacţia celui căruia i se arată o minune: fuge sau cade în genunchi. Camil Petrescu „regizează" scena primei înâlniri carnale în felul următor: „M-a înduioşat adânc. Mi s-au împurpurat obrajii de uimire. Am îngenuncheat pe puful mare cât o roată, de lângă patul scund"[23]. Aşadar, el simte că în faţa lui se petrece o minune, că urmează îndrăgostirea care înrobeşte. Îi este frică de această înrobire când este lângă ea, dar şi-o doreşte când este departe: „Într-adevăr am lipsit o lună de zile… Eliberat de groaza apropierii, i-am scris de acolo în fiecare zi, scrisori de dragoste smintite, cu voluptatea de a urla fiecare rând că o iubesc, de a mă umili în declaraţii de robire absolută"[24]. De altfel, Fred se supune noului experiment ca mai apoi să se ridice şi să plece. Joacă rolul de frivol monden. Relaţiile lui se sfârşesc fără a-l afecta în vreun fel, ceea ce se aşteaptă să se întâmple şi aici. Se linişteşte când Doamna T. îi confirmă că nu vrea mai mult decât o aventură: „Pot să-ţi spun că-mi placi. Dar nu atât de mult – şi a scăzut vocea – ca să te iubesc"[25]. Poate că această afirmaţie produce o reacţie inversă şi în loc să-l îndepărteze, îl apropie. Iubirea îl umanizează şi-l ridică din superficialitate.

În cuplul Ladima – Emilia, seducătorul eşuează. Armele seducţiei lui sunt veritabile, dar lipseşte consistenţa obiectului care să primească. El îşi proiectează idealul în această femeie, speră într-o metamorfozare a fiinţei sale, ea însă nu receptează metafora seducţiei, „asediul" devenind inutil spre un obiect demetaforizat, inconsistent. Emilia este un corp şi atât, care a suportat o „precipitare materialistă a unei forme seducătoare (…)" [26]. În timp, corpul s-a dezbrăcat de secrete şi a rămas brut, carnal. Dorinţa lui este exprimată prea direct ca să se poată împlini pentru că „Seducţia nu este dorinţă: ea este ceea ce se joacă cu dorinţa şi se joacă de-a dorinţa"[27]. *Seducătorul -cerşetor,* care este Ladima, îşi pregăteşte dispariţia, dar nu moartea, pentru că un seducător de talia lui rămâne disipat în lucrurile şi fiinţele pe care le-a întâlnit în realitate şi nu în aparenţă, iar aparenţele nu se pretează la interpretare. Ladima seduce prin subtilitatea scrisului, dar defulează prin limbaj.

---

[19]Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, op. cit., p. 253-254.
[20] Idem, op. cit., p. 282.
[21] Ibidem.
[22] *Cea de-a treia scrisoare pe care i-a scris-o Heidegger lui Hannah Arendt, în 21 februarie 1925, începe cu propoziţia „Daimonicul m-a izbit din plin".
[23] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, op. cit., p. 294.
[24] Idem, p. 250.
[25] Idem, pp. 293-294.
[26] Jean Baudrillard, op. cit., p.37.
[27] Idem, p. 51.

Andrei Pietraru, personaj din neamul lui Ştefan Gheorghidiu, ironizat că vrea „dragoste în stare pură" formează un alt cuplu împreună cu Ioana Boiu, o femeie frumoasă, de viţă nobilă, care trăieşte însă „în alte vremi". Seducţia pe care o practică Andrei se petrece în stratul profunzimilor deoarece, timid fiind, Ioana îl copleşeşte cu personalitatea ei. El aşteaptă şase ani de zile până să-i mărturisească faptul că o iubeşte, iar când o face, o face într-un fel disperat, dar calculat, asemănător personajului stendhalian: „Domnişoară, pentru mine nu mai e cale de întoarcere. M-am jurat că astă-seară, înainte de miezul nopţii, să vă sărut mâna"[28]. Pentru el e o chestiune „de viaţă şi de moarte". Nicolae Manolescu remarcă în *Arca lui Noe* repeziciunea cu care „Julien Sorel"- Andrei vrea să o cucerească pe „domnişoara de la Mole"- Ioana: „mi s-a părut că laborioasa tactică a lui Julien Sorel ca să seducă pe d-ra de la Mole ar putea fi tematic înlocuită cu o irupere psihică atât de clocotitoare, atât de neprevăzută, încât să izbândească în 40 de minute, acolo unde eroul stendhalian avusese nevoie de luni (şi poate ani) de manevre calculate şi dibuiri de tot soiul"[29]. Asemănarea cu gesturile lui Julien Sorel se remarcă, fără îndoială, Andrei Pietraru urmând paşii romanului fără a-l fi citit însă, după cum afirmă. Straneitatea întâlnirii celor doi constă chiar în faptul că Andrei face gesturi similare personajului din romanul lui Stendhal, pe care Ioana îl citeşte în momentele întâlnirii. Amândoi joacă rolul cuiva şi acest obstacol le încurcă mesajul real în ciuda faptului că se iubesc. Seducţia dintre ei a avut loc în toţi cei şase ani, Ioana a sedus prin mândria ei de femeie puternică, Andrei, prin ştiinţă şi devotament. Din păcate, totul este un balast care le ascunde adevărata faţă. În timpul discuţiilor, lui Andrei i se deschide sufletul „ca un luminiş noaptea în cimitir" şi ştie că nu mai e cale de întoarcere, că dragostea nu se poate impune metodic, aşa cum credea. Nu ştie să seducă, a pierdut pariul cu sine, încercând şantajul sentimental, practicând o seducţie verbală, mai mult o persuadare. În termenii lui Jean Baudrillard, concluzia ar fi următoarea: „Nu serveşte la nimic să trăieşti, trebuie să ştii să seduci"[30]. Ioana este în sufletul lui, iar sinuciderea are înţeles dublu: „mă sinucid ca să te pot ucide pe tine". *Seducătorul - metodic,* care este Andrei Pietraru, nu sfârşeşte asemenea lui Julien Sorel, pentru el sfârşitul descoperă un nou început.

Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor* este personajul care a trecut de la puterea enigmatică a seducţiei la împlinirea dorinţei. Suprimarea secretului îşi are finalitatea prin sex, ca un duel câştigat. Ruscanu învinge şi îşi urmează temeinic calea spre alte succese. Maria nu mai reprezintă un secret, o cucerire, astfel că el poate lupta de partea „dreptăţii", un termen abstract, în care se adânceşte cu toată fiinţa sa. Lucrurile par să-şi urmeze adevărul lor, dar ele îşi ating apogeul în ciclul aparenţelor. În acest caz, seducţia este compromisă. Maria preia rolul seducătorului atunci când simte că totul se năruie. Aduce în discuţie amintirea prin *seducţia panaceu*, care nu funcţionează însă: „Mi-ai făcut semn. Ne-am despărţit apoi de toţi… Mergeam alături prin crâng şi era un verde sfios şi fraged. Mereu neastâmpărat, mă necăjeai… Mi-ai umplut buzunarele cu mâţişori de ulm. Aceştia sunt mâţişorii de atunci. Uite-i. Lucrurile astea crezi că le-ai uitat, pentru că te preocupă altceva, dar, închise în fundul sufletului, ele îşi păstrează frumuseţea, cum păstrează pământul strălucirea sculelor de aur"[31]. Ideea de a lua iniţiativa atacului prin amintire o pierde, ea opune dorinţa sa dorinţei celuilalt. „Să nu opui niciodată dorinţa ta dorinţei celuilalt, ci să ţinteşti alături, în ciuda aparenţelor, sau să-l prinzi în propria lui capcană."[32], ar putea fi o poruncă din decalogul seducătorului.

Şerban Saru-Sineşti exercită asupra soţiei sale, Maria Sineşti, o seducţie forţată. Brutalitatea gesturilor şi a limbajului nu lasă loc de secrete şi subtilităţi, or regula generală a seducţiei este să nu fie niciodată discutată, să nu fie declarativă, de genul „vreau să te seduc!".

[28] Camil Petrescu, *Suflete tari,* Ed. Albatros, Bucureşti, 1973, p. 73.
[29] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Editura Gramar, Bucureşti, 2007, p. 352.
[30] Jean Baudrillard, op. cit., p. 34.
[31] Camil Petrescu, *Jocul ielelor,* Editura Albatros, Bucureşti, 1973, p. 219.
[32] Idem, p. 52.

El are strategia hărţuirii animalului mic de către fiară: „Vream să văd până unde merge perversitatea unei fete de optsprezece ani, care abia renunţase la părul pieptănat pe spate… Ah! Ce teatru ştiu să joace fetiţele astea!...Dar se poate trăi şi lângă o panteră, dacă ştii şi nu uiţi niciodată că e panteră…”[33] , „Şi pe urmă am descoperit acea voluptate mai amară decât toate…acea noimă care fără loc te duce, neajunsă niciodată. Am descoperit ce haină bucurie, ca o drojdie, poate să-ţi dea corpul unei femei care ţi se refuză…Care e a ta numai după ce se narcotizează”[34]. El este *seducătorul prepotent* care îşi ajunge sie însuşi, se complace în această situaţie care îi hrăneşte vanitatea.

Seducătorul - casanova sau *don juan* este Cellino din piesa *Act veneţian.* El vine în contrast cu Pietro Gralla, un bărbat echilibrat care trăieşte în partea etică a vieţii.

Căsătorit cu Alta, îşi adoră soţia şi crede că relaţia lor este perfectă. Discursul său este al unui bărbat sigur pe sine şi pe iubirea Altei, în timp ce el nu încetează a se minuna de norocul pe care l-a avut cu o asemenea femeie, Alta îşi arată încântarea de a fi soţia unui asemenea bărbat. Relaţia lor este limitată în libertate, el este bărbatul sedus în urmă cu patru ani de către o femeie voluntară care ştia bine ce are de făcut. Întrebată, atunci, ce gânduri are cu Gralla, ea răspunde: „- Ei bine, (…), vreau să dorm o noapte întreagă cu cel mai inteligent bărbat din Veneţia”[35]. Seducţia s-a consumat, dar pericolul de a cădea pradă unui cuceritor, nu se întrevede decât pentru Alta, deoarece ea este femininul slab, dispus la provocări sentimentale. Cellino, în comparaţie cu Gralla, este un filfizon, chiar dacă el reprezintă „floarea” junimii veneţiene. Între cei doi are loc un duel verbal din care Gralla iese învingător şi pentru faptul că rivalul său nu are poftă să lupte astfel. Cellino nu ştie iubi, el cucereşte inima femeilor şi o păstrează ca pe un trofeu. Este dorit de multe femei, iar acest fapt le incită. Discursul său îi este superior lui Gralla doar când pretinde că ştie mai multe despre femei. Rămâne, în continuare un filfizon, însă unul care a învăţat multe printre fustele doamnelor de la curte. De aceea, el nu are niciun interes în cucerirea unei femei, decât suplinirea lipsei sale de forţă bărbătească. E, în atitudinea lui o „filozofie” a reacţiei imediate în prezenţa unei femei, o suficienţă de învingător cu clopoţei: „Am părăsit totdeauna femeile, privind rece şi hotărât, fără să ţin seamă de comedia pe care o joacă…. Ascultând liniştit şi amuzat plânsetele lor… Femeile nu iubesc… ele suferă numai că sunt părăsite… Sau, mai bine, femeile nu iubesc şi nu sunt frumoase decât dacă sunt părăsite… Atunci recurg la nemaipomenite născociri ca să-şi capete reparaţia pe care o doresc: lacrimi, ameninţări, joc desperat pe funie, umilinţi şi rugăminţi deznădăjduite… şi devin astfel frumoase… Au şi bucurii luminoase uneori, atunci când sunt pe cale să obţie ceea ce vor cu ambiţie copilărească, şi asemenea bucurii pot zăpăci pe un bărbat, care şi le atribuie farmecului lui, ceea ce este de asemenea şi periculos, fiindcă atunci el crede că i se cuvin”[36]. Alta îl cunoaşte în circumstanţe fericite, la „Zara” şi îl reîntâlneşte după zece ani. Ea îl reseduce în momentul în care trece cu barca pe canal spre admiraţia tuturor, el încearcă să o seducă, din nou, cu armele sale de „adorat al femeilor”, de „bărbat dezmierdat: „Da…ce frumoasă erai... (…) Şi parcă totuşi niciodată ca astăzi…când te-am văzut alunecând, spintecând valurile, cu barca. Am rămas înmărmurit… Eram şapte-opt pe terasa Ridotto. Coboram anapoda treptele tocite spre canal… Ai trecut pe lângă noi…cu ochii mari, cu buzele întredeschise…parcă ţineai în dinţi o garoafă roşie, iar în spatele tău San-Giovanni nu ştiu… luase foc cu toate turlele lui… Alta… Toţi te priveau împietriţi…”[37]. Ceea ce îl incită este mirosul de femeie, dorinţa carnală, posesia asupra obiectului, admiraţia celorlalţi. Femeia seduce şi pare că o face pentru a-i pregăti o moarte pe care o merită un amant ca el: răzbunarea unui bărbat adevărat, cum este Pietro Gralla. Această

[33] Camil Petrescu, *Jocul ielelor*…, op. cit., p. 183.
[34] Ibidem.
[35] Camil Petrescu, *Act veneţian*, Editura Curtea veche, Bucureşti, 2010, p. 284.
[36] Camil Petrescu, *Act veneţian*, Editura Albatros, op. cit., pp. 262-263.
[37] Idem, op. cit., p. 309.

crimă asupra iubitului o apropie, oarecum, de Marchizul de Sade, căruia Denis de Rougemont îi găseşte o justificare morală: „Nu putem reabilita libertatea decât ucigând ceea ce iubim, de vreme ce aceasta este ceea ce ne leagă. Numai iubirea poate fi ucisă, pentru că numai ea este suverană. Uciderea iubirii impure va salva puritatea”[38]. Alta teoretizează întâlnirea, caută să explice ceea ce nu e de explicat. Introduce, în discursul rostit ca pentru sine, elemente simbolice de care a făcut uz în dragostea ei pentru Cellino şi care prevestesc ceea ce se va întâmpla: „Am dat ultimul ban pe un buchet de viorele şi te-am aşteptat (…). Ai ieşit la braţ cu dona Diata, mascată şi ea... Când ai ajuns în dreptul meu, ţi-am întins florile: <<Nobile cavaler, ia florile acestea…ca ele de fragedă să-ţi rămâie iubita până la sfârşitul dragostei voastre…>> (…) Te-ai făcut că nu mă vezi…m-ai dat la o parte ca pe un lucru care îţi împiedică drumul. Am îngheţat. Cavalere, ia-le… au să-ţi poarte noroc, au să-ţi deosebească drumul între viaţă şi moarte… între viaţă şi moarte! Mica Diata mi le-a luat. Mi-au dat lacrimile şi am vrut să-i sărut mâna de copil. Dar i-ai smuls florile din mână şi le-ai aruncat în canal”[39].

În imaginarul simbolic, violetul este „o culoare a măsurii, făcută din roşu şi albastru în proporţii egale, din luciditate şi acţiune, din echilibru între pământ şi cer, simţuri şi spirit, patimă şi inteligenţă, iubire şi înţelepciune.”[40], astfel că Alta sugerează ce va urma, dar Cellino nu este capabil de subtilităţi spirituale, el preferă posesia sexuală. Ea caută suferinţa, o provoacă, pentru că, astfel, nu ar fi un simplu obiect sexual şi i-ar putea reda şi lui Cellino bărbăţia care-i lipseşte. Într-un moment de amiciţie masculină, Cellino îi împărtăşeşte lui Pietro Gralla mobilul nevoii sale permanente de a seduce, căutarea femeii ideale despre care ştie că nu există decât în imaginaţie. Căutând, el nu face decât să se îndepărteze de orice inocenţă care seamănă cu idealul, ajunge să nu mai creadă în nimic, doar în poftele sale nestăpânite. Stăpâneşte, deja, bazele unei teorii, pe care o împărtăşeşte cu mândrie despre nevoia femeii de a fi părăsită pentru a putea iubi (şi poate că are dreptate!) şi despre „femeia risipită în celelate”: „Cea dintâi femeie mai iscusită pe care aţi întâlnit-o vi s-a părut că e femeia cu care aţi plecat în gând de acasă când eraţi copil… Femeia ideală… Eu ştiu că femeia ideală există totuşi pe lume, şi de aceea o caut… Dar mai ştiu că nu e într-o singură fiinţă, ci e risipită în toate femeile… Trebuie s-o aduni, luând de la fiecare câte ceva, de la sute şi sute de femei. nu e una măcar, oricât de urâtă, care să nu aducă mica ei contribuţie la femeia pe care o caut… Greutatea cea mare este să rămâi lucid şi să nu iei astfel de la o femeie mai mult decât ceea ce are cu adevărat frumos. Să te fereşti de amăgeală. Dacă-ţi place glezna unei femei, să nu te consideri obligat să-i adori şi vocea şi inteligenţa…”[41].

A seduce este o artă ce trebuie învăţată. Uneori bărbaţii eşuează în seducţie pentru că minimalizează sensul seducţiei sau pentru că nu stăpânesc bine această artă. Alţii se tem de a nu deveni sclavii femeii adorate, chiar dacă a fi sclav înseamnă uneori să stăpâneşti, cum mărturiseşte un seducător de profesie: „Cum ne ferim să recunoaştem că nimic nu ne place mai mult decât să devenim sclavi! Sclav şi stăpân în acelaşi timp. Deoarece chiar şi în dragoste sclavul e întotdeauna un stăpân deghizat. Bărbatul care trebuie să cucerească o femeie, s-o subjuge, s-o înfrângă după placul lui, s-o modeleze după dorinţele sale – ce e altceva decât sclavul sclavei sale?”[42] Camil Petrescu creează tipologia seducătorului în variatele sale ipostaze: *seducătorul – cerşetor, seducătorul prepotent, seducătorul - casanova* sau *don juan, seducătorul metodic,* pentru care seducţia reprezintă un adevărat panaceu. În lipsa seducţiei, personajul devine demetaforizat şi lipsit de consistenţă.

[38] Denis de Rougemont, *Iubirea şi occidentul,* Editura Univers, Bucureşti, 1987, p. 245.
[39] Camil Petrescu, *Act veneţian,* op. cit., p. 319.
[40] J. Chevalier, Alain Gheerbrant, (coord.), *Dicţionar de simboluri,* Editura Polirom, Iaşi, 2009, p. 1013-1014.
[41] Camil Petrescu, *Act veneţian*, op. cit., p. 264.
[42] Henry Miller, op. cit., p. 250

Bibliografia:

Ariès, Philippe, Bottéro, Jean et al. *Amor şi sexualitate în Occident*, Introd. de acad. Georges Duby, Traducere din limba franceză de Laurenţiu Zoicaş, Editura Artemis, Bucureşti, 1994.

Bataille, Georges. *Erotismul*, Ediţie ilustrată cu douăzeci de planşe în afara textului, Traducere din limba franceză de Dan Petrescu, Editura Nemira, 1998, Bucureşti.

Baudrillard, Jean. *Celălalt prin sine însuşi,* Editions Galilee, 1987, Paris.

Baudrillard, Jean. *Simulacre şi simulări*. Editura Idea Design & Print, Cluj, 2008.

Baudrillard, Jean, *Celălalt prin sine însuşi,* Trad. de Ciprian Mihali, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj Napoca, 1997**.**

Băicuş, Iulian. *Dublul Narcis. Influența lui Marcel Proust și André Gide asupra prozatorilor români interbelici*. Editura Universității din București, 2003.

Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Ed. Seuil, Paris, 1980.

Beauvoir, Simone. *Al doilea sex*, vol. I-II, Ediţia a II-a, Traducere de Diana Crupenschi şi Delia Verdeş, Prefaţă de Delia Verdeş, Editura Univers, Bucureşti, 2004.

Chevalier, J, Gheerbrant, Alain (coord.), *Dicţionar de simboluri,* Editura Polirom, Iaşi, 2009.

De Rougemont, Denis, *Iubirea şi occidentul,* Editura Univers, Bucureşti, 1987.

Liiceanu, Gabriel, *Despre seducţie*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010.

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Editura Gramar, Bucureşti, 2007.

Miller, Henry, *Sexus*, Editura Polirom, Iaşi, 2010.

Kierkegaard, Soren, *Jurnalul seducătorului*, Editura Scripta, Bucureşti, 1992.

Paz, Octavio*, Dubla flacără, Dragoste şi erotism*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1993.

Petrescu, Camil. *Danton, Bălcescu,* Editura Albatros, Bucureşti, 1964.

Petrescu, Camil. *Mitică Popescu. Act veneţian,* Editura Albatros, Bucureşti, 1964.

Petrescu, Camil. *Suflete tari. Jocul ielelor*, Editura Albatros, Bucureşti, 1964.

Petrescu, Camil. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,* Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2009.

Petrescu, Camil. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Editura pentru Literatura, Bucureşti, 1962.

Petrescu, Camil. *Patul lui Procust*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Petrescu, Camil. *Doctrina substanţei*, vol. I, II, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1988.

ROMANIAN LANGUAGE IN EUROPEAN CONTEXT – IDENTITY AND NATIONAL SPECIFICITY

Valerica DRAICA
University of Oradea

Abstract : At the beginnings of XXI century, Romanian language suffer new transformations and evolutions because of the European context, regarding the integration of Romania into the European Union, the language became one of the official languages used in various Union documents. Romanian language known throughout its historical evolution various influences , bigger or smaller, without affecting the grammatical structure, and even more than that, it have enriched, modernized and relatinized the vocabulary. Spoken by millions of people, used in digital information space, in books, movies, TV stations, Romania maintains its unity and national identity.

Keywords: l language, unity, character, identity, national character, the European context.

Limba română a parcurs, mai ales după anul 1989, un proces de tranziţie, de la limbajul totalitar („limba de lemn”, discursul unidirecţional etc.) la utilizarea ei deschisă, în care noile modele lingvistice trebuiau să se adapteze la tranziţia socială şi culturală, similar procesului de relatinizare din secolul al XIX-lea, de după eliberarea de sub dominaţia greacă şi otomană. Astfel, româna ca şi multe alte limbi de circulaţie internaţională, a traversat un proces continuu de internaţionalizare, sub influenţa vocabularului anglo-saxon. Limba română este o limbă indo-europeană, din grupul italic şi din subgrupul oriental al limbilor romanice, limba românilor este ancestrală şi începe cu sunetele din natură, ce alcătuiesc un fond de peste 350 de cuvinte primare, nu a existat nimeni altcineva, în spaţiul Dunării de Jos, decât neamul românesc. Strămoşii noştri, dacii, erau geţi, aceştia vorbeau tot atât de latineşte ca şi noi, în ciuda argumentelor unor “cercetători”. Geţii erau elita tracilor, “erau cei mai bravi şi mai drepţi dintre traci”, geţii vechii civilizaţii danubiene au fost cei care au intrat în India, ca “indo-europeni”, iar indo-europeana este limba geţilor emigraţi în India, din Civilizaţia Dunării de Jos.

Geţii cei Mari, adică massageţii, aveau 2000 de cuvinte româneşti, dintre care 1000 cu etimon latin şi 350 cu etimon bulgaro-slav, fără să fi întâlnit niciun roman sau slav.

Limba română este numită, în lingvistica comparată, limba dacoromână sau dialectul dacoromân, printre limbile romanice, româna este a cincea după numărul de vorbitori, în urma spaniolei, portughezei, francezei şi italienei. De asemenea, româna este înregistrată astăzi ca limbă de stat atât în România cât şi în Republica Moldova, unde circa 75% din populaţie o consideră limbă maternă (2, 5 milioane de locuitori). Limba română este vorbită

în toată lumea de aproximativ 29 de milioane de oameni, dintre care, pentru cca. 24 de milioane este limbă maternă. Din numărul total de vorbitori, peste 17 milioane se află în România, unde româna (dialectul dacoromân) este limbă oficială şi, conform recensământului populaţiei din 2011, este limbă maternă pentru peste 90% din populaţie). Limba română este una dintre cele şase limbi oficiale ale Provinciei Autonome Voivodina (Serbia), de asemenea este limbă oficială sau administrativă în câteva comunităţi şi organizaţii internaţionale, precum Uniunea Latină sau Uniunea Europeană. În afară de România, Republica Moldova şi Provincia Autonomă Voivodina (Serbia), menţionate *supra,* limba română se mai vorbeşte în:

- ţările vecine cu România şi Republica Moldova, adică Ucraina, Ungaria, Serbia şi Bulgaria.

- extremele ariei lingvistice româneşti, aflate, la apus, în bazinul cursului mijlociu al Dunarii (Croaţia, Slovenia, Slovacia şi Polonia), iar la răsărit, dincolo de Nistru.

- româna este una dintre cele cinci limbi în care sunt oficiate servicii religioase în statul monastic Muntele Athos, o regiune autonomă din Grecia, fiind vorbită în schiturile Prodromu si Lacu.

Limba română prezintă un număr de trăsături specifice, care contribuie, în mare măsură, la îmbogăţirea lexicului ei; în cazul limbii române, cercetătorii din universităţile şi institutele de cercetare din România şi Republica Moldova au dus la dezvoltarea unor sisteme, modele şi teorii de înaltă calitate, aplicabile pe scară largă. Cu toate acestea, domeniul de aplicare pentru cele mai multe resurse, precum şi gama de instrumente utilizate sunt încă foarte limitate în raport cu resursele şi instrumentele existente pentru limba engleză şi nu sunt suficiente din punct de vedere calitativ şi cantitativ, pentru a dezvolta tehnologiile necesare sprijinirii unei societăţi a cunoaşterii cu adevărat multilingve.

Subdezvoltarea care se resimte în zona resurselor lingvistice (cantitativă şi calitativă) îngreunează enorm eforturile de dezvoltare a tehnologiilor limbajului şi a aplicaţiilor.

Vorbită de aproximativ 29.000.000 de oameni în întreaga lume, limba română este prezentă nu doar în diverse cărţi, manuale, lucrări, filme sau emisiuni şi canale TV, ci şi în spaţiul informaţional digital. Piaţa Internetului în România este în continuă creştere, din ce în ce mai mulţi români au acces la un calculator acasă, fiind şi utilizatori de Internet, iar *domeniul.ro* înregistrează 0,4% din paginile web existente în acest moment, comparabil cu *domeniul.eu.*

În asemenea condiţii, putem vorbi tot mai mult despre unitatea şi identitatea noastră, despre caracterul şi specificul nostru naţional; identitatea românească desemnează ceea ce românii au specific, ca popor distinct de alte comunităţi naţionale, reflectă calea specifică în care ei îşi construiesc cultura şi îşi organizează viaţa personală şi publică, exprimă modul lor particular de a răspunde la constantele universale ale culturii: îmbrăcăminte, hrană, locuinţă, religie, joc, artă, comunicare, limbă. Identitatea românească derivă din participarea tuturor vorbitorilor de limbă română la practicile culturale şi activităţile proprii românilor, presupune atitudini pozitive faţă de membrii grupului naţional, ataşament şi mândrie naţională, sentimente de protecţie, determinate de apartenenţa la o naţiune, loialitate faţă de membrii grupului naţional, revendicarea unei origini comune şi îmbrăţişarea aceloraşi tradiţii şi obiceiuri.

În aceeaşi măsură, identitatea românească este şi expresia caracterului naţional. Acesta este ansamblul însuşirilor fundamentale psihice-morale ale unei naţiuni, regăsite constant în conduita, concepţiile şi acţiunile membrilor săi, încât ei sunt uşor de identificat, din modul lor de a fi ca grup naţional. Caracterul naţional conferă, prin comportamentele indivizilor, o anumită individualitate, anumite trăsături şi reflectă personalitatea unei naţiuni, tocmai aceste trăsături distinctive constituie identitatea unei naţiuni. Caracterul naţional a rezultat din trăsăturile afirmate în acţiunea de conservare a propriei identităţi în contextele provocărilor permanente ale istoriei şi derivă din conştiinţa şi comportamentul unei comunităţi naţionale faţă de particularităţile istorice, economice, istorice, climatice, etnologice ale dezvoltării şi vieţii unei naţiuni. Caracterul naţional este moştenit şi, deopotrivă, dobândit, ceea ce oferă identităţii naţionale o stabilitate, calităţile, ca şi defectele asociate românilor, sunt determinate de caracterul naţional românesc şi împreună atribuie un sens concret identităţii româneşti. De aceea, caracterul naţional cunoaşte, la fel ca identitatea românească, o evoluţie istorică şi culturală, fără însă a ajunge la modificări radicale.

Un român din secolul al XXI-lea nu este total diferit de românul din secolul al XIX-lea, în ceea ce priveşte exprimarea unor trăsături ale caracterului naţional românesc, în acelaşi fel, identitatea românească se afirmă ca o constantă a caracterului naţional românesc, astfel, identitatea românească reprezintă, în realitate, suma calităţilor şi defectelor reale sau imaginare ale românilor. Trăsăturile care alcătuiesc identitatea românească aparţin unei entităţi naţionale ai căror membri au aceeaşi descendenţă, limbă, cultură, religie, precum şi conştiinţa colectivă a apartenenţei la această entitate.

Încă din secolul al XlX-lea începe asumarea identităţii noastre culturale în context european, de când se conturează clar orientarea românilor spre valorile occidentale, şi se continuă în secolul al XX-lea şi mai departe, prin asumarea necondiţionată sau prin negarea acestei identităţi, iar despre specificul naţional, în context european, s-a vorbit începând din primele decenii ale secolului al XlX-lea, în perioada formării statelor naţionale în Europa.

Astfel, programul revistei lui Mihail Kogălniceanu, *Dacia literară* (Iaşi, 1840), s-a conturat în jurul specificului naţional, ceea ce trebuie remarcat este faptul că specificul naţional nu era înţeles în epocă ca o contrapunere la Europa occidentală, ci, dimpotrivă, ca o sincronizare cu aceasta, sincronizarea fiind mai mult dorită decât realizată.

Putem vorbi de o identitate românească după constituirea statului naţional unitar, din momentul realizării identităţii prin toate mijloacele şi de către toate componentele societăţii. Un aspect relevant pentru identitatea românească este dat de imaginea românilor asupra lor înşişi şi imaginea altor naţionalităţi despre români, ei se pot evalua predominant prin calităţi sau prin simboluri, tradiţii şi obiceiuri, la care au aderat spontan şi firesc. Este normal ca românii să se caracterizeze ca fiind muncitori, ospitalieri, toleranţi, capabili, adaptabili, optimişti, cu umor, creativi, comunicativi etc., primele trei calităţi atribuite românilor sunt ospitalitatea, hărnicia şi omenia. În schimb, alte grupuri naţionale pot să accentueze identitatea românească, mai ales prin reliefarea unor defectelor şi a unor simboluri, cărora românii nu le acordă o semnificaţie aparte.

Începutul secolului al XX-lea a adus în prim-plan opoziţia între specificul naţional şi modelul european. Garabet Ibrăileanu considera că specificul naţional al literaturii române este dat de „imitarea" valorilor naţionale, ce constituie fondul oricărei opere literare şi le conferă acestora valoarea estetică.

Paralela între textele literare ale moldovenilor şi ale muntenilor, operată de Garabet Ibrăileanu, face dovada unei atitudini orientate spre regionalizarea specificului naţional. O astfel de atitudine poate fi considerată retrogradă, dacă este privită în paralel cu articolul-program *Introducţie* la *Dacia literară*, în care Mihail Kogălniceanu deschidea paginile revistei scriitorilor români din toate provinciile, tocmai pentru a stimula formarea conştiinţei naţionale. Garabet Ibrăileanu avea să afirme că această conştiinţă nu este vizibilă din moment ce scriitorii acceptă influenţele literaturii occidentale. Am putea spune că una dintre dimensiunile identităţii româneşti o reprezintă continua schimbare şi tranziţie a societăţii româneşti. Aceasta este o cauză dar şi un efect ale identităţii noastre. Identitatea românească s-a afirmat în evoluţia istorică a românilor, dezvoltarea societăţii româneşti a oscilat, de-a lungul vremurilor, între apărarea fiinţei naţionale şi înscrierea în normele evoluţiei specifice fiecărei etape istorice. (Discursul identitar şi prima identificare de sine a colectivităţii autohtone, le întâlnim în *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*). Astăzi, când vorbim despre identitatea naţională, trebuie să ne referim obligatoriu la contextul în care ea se afirmă, desigur şi la realităţile postcomuniste, dar mai ales la noua calitate a României, aceea de ţară membră a Uniunii Europene. Uniunea Europeană presupune în sine o anume omogenitate şi respectul pentru norme comune, de la Atlantic până la Prut. Identitatea românească avea să cunoască, în timp, anumite modificări, în contextul în care românilor li s-a deschis un orizont extraordinar, după aderarea la Uniunea Europeană, prin şansa de a putea călători sau de a studia oriunde în spaţiul Uniunii. În acest fel, suntem convinşi că identitatea românească se va afirma într-un context nu doar al unei direcţii proeuropene, dar şi al unui euroscepticism, iar dacă în perioada antebelică vorbeam de o identitate naţională rezultată dintr-un specific naţional conferit de o Românie predominant rurală, astăzi există mai multe identităţi, în funcţie de România la care ne raportăm. Înainte de a ne pune problema dacă românii trăiesc sau nu o criză identitară, în aceste zile, trebuie să ştim ce sens dăm identităţii naţionale, care nu este doar o construcţie sociologică sau teoretică, ci un concept, care exprimă conduite, atitudini şi mentalităţi întâlnite la grupuri mari de români. Dacă abordăm identitatea naţională cu privire nu doar la tradiţii, obiceiuri şi ritualuri străvechi, nu mai putem vorbi astăzi de o identitate precum cea din secolul al XIX-lea sau din secolul precedent, în analizele despre identitatea românească vorbindu-se prea puţin de noua poziţie a ţării noastre, aceea de stat membru al UE.

În ultimii 60 de ani, Europa a devenit o structură politică şi economică distinctă, păstrându-şi însă diversitatea culturală şi lingvistică. Acest lucru înseamnă că, de la portugheză la poloneză şi de la italiană la islandeză, comunicarea de zi cu zi între cetăţenii europeni, precum şi comunicarea din domeniile economic şi politic, se confruntă inevitabil cu barierele lingvistice. Aderarea României la Uniunea Europeana a dus pe plan intern şi internaţional la schimbarea unor accente prin reglementări legate de rolul limbilor în societate prin facilităţile create în circulaţia persoanelor. Adoptarea *Cartei europene a limbilor regionale sau minoritare* de către statele în care se vorbeşte şi limba română, inclusiv dialectele ei, credem că este în măsură să favorizeze statutul acesteia, în statele respective. *Carta* nu este obligatorie nici pentru statele membre, şi probleme există tocmai în acele state care nu au semnat această *Cartă.* Protecţia şi încurajarea limbilor regionale sau minoritare nu trebuie să se facă în detrimentul limbilor oficiale şi a necesităţii de a le însuşi. După aderare, limba română a devenit una dintre limbile oficiale ale Uniunii Europene, folosită în multe dintre documentele acesteia.

Considerăm că în ziua de azi, ca de altfel, dintotdeauna, este important să-ţi cunoşti trecutul istoric, să-l iscodeşti măcar din pură curiozitate, pentru a şti cine am fost şi cine suntem, de unde venim şi încotro ne îndreptăm în anii viitori!

Bibliografie:

Maria Cvasnîi Cătănescu, *Limba română. Origini şi dezvoltare*, Buc., Ed. Humanitas, 1996.

Lucian Iosif Cueşdean, *Româna, limba vechii Europe,* Editura Solif, Bucureşti, 2008.

Valerica Draica, *Istoria limbii române*, Sibiu, Editura Alma Mater, 2012.

Ilie Rad, Limba de lemn în presă, Bucureşti, Editura Tritonic, 2009.

Mina-Maria Rusu*, Identitatea culturii româneşti în contextul integrării europene*, în „Limba română", Chişinău, nr. 7-9, an XVI, 2006, pg. 14-17.

I. I. Russu, *Limba traco-dacilor*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1967.

Ariton Vraciu, *Limba daco-geţilor,* Timişoara, Editura Facla, 1980.

VIRGIL DUDA – A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A MATURE MAN

Sorina CHIPER
"Al. Ioan Cuza" University of Iasi

Abstract: It is a rather regrettable fact that Romanian literature produced beyond the borders of Romania remains relatively unknown, unless it is supported and promoted by steady marketing efforts. This holds true for literature written by Israeli authors of Romanian origin who, despite their long presence in the so new and so old country of Israel, have chosen to write and publish in Romanian. Virgil Duda is probably the most prominent among the living authors of literature in Romanian, produced in Israel. This article aims to retrace his ars poetica, his portrait of a mature artist who has written himself, a la Flaubert, in the many writer-characters that he has created.

Keywords: vocation, consciousness, rupture, intertextuality, writing.

Introduction: the autobiography of a rupture

In *Alvis si Destinul (Alvis and Destiny)*, the main character argues that in every man's life there is a moment of rupture which marks one for eternity (Duda 1993: 6). *România, sfîrşit de decembrie (Romania, the End of December)* (1991), Virgil Duda's most autobiographical work, maps precisely this moment of breakage. Written at the recommendation of his brother, the literary critic Lucian Raicu, *Romania, the End of December* is the first book that Virgil Duda published after he settled in Israel, at the end of 1988, and it attempts to explain for, presumably, a foreign audience, how it was possible that Romanians had put up for so long with the Communist regime. On a first level of interpretation, the book documents the final years of Communism, the terror and tragedy of the everyday, the personal survival strategies that allowed some to have access to basic supplies such as hot water or food.

Unlike other authors who put forth the idea that Romanians deserved, more or less, to suffer under communism because there was something in their DNA, as a nation, that made them obedient and compliant with perpetrators, Virgil Duda suggests that communism seeped through recent Romanian history and developed a whole system of terror and oppression that could not be shaken off easily. In his view, communism survived and grew so strong because it relied on an all-pervasive mechanism of lies, silences, threats and intimidations, ranging from the lack of public information about problems that citizens were faced with up to the terror techniques that party activists were using to extract information from unsuspecting suspects. As a system of intimidation and terror, communism was not a Romanian phenomenon; it could have settled in other countries as well, with similarly devastating consequences.

Yet more than providing an autopsy of Romanian society just before the outbreak of the Revolution, *Romania, the End of December* retraces Virgil Duda's own internal rupture,

when he came to the realization that Romania was no longer his homeland, that he could no longer live in the country in which he had been born:

”I am a Jew, born in a town from Moldova and determined, up to the age of “40 and something” to live and to die in Romania, just as my ancestors have been doing for a few hundreds of years now. And to write literature. However, I have come now, at the end of the show, to live in Jerusalem, as a pilgrim of none of the three great religions of the world… I am in the country of Israel. Why? If I were to simplify, because of my profession as a writer, of life as literature and of literature as life. A writer is especially connected to the environment which has produced him. Usually, just a monstrosity of Ceausescu’s kind can pull him out of a certain place ”(Duda 1991: 66, *my translation*).

What determined him to leave the country was the fact that he lost confidence in a regime that had no logic and no sense of reality. Somehow, the system of discrete yet powerful terror, that could have entitled one to believe that the Romanian population was undergoing a genocide, undermined his confidence that Romania was the country where he could go on living or writing. It was not only that censorship had become too strict, but self-censorship as well had stiffened any desire or urge to write. For someone who had deeply believed that writing was his vocation – “the very reason of my intimate and public existence” and who had had the “courage to believe that [he] had something to say, because of which one always sits in front of blank pages (Duda 1991: 10), the impossibility to write any more was not a matter of writer’s block, but the sign of an existential crisis:

”I discovered “one good day” that that inner certainty that comes from “what you know about yourself” was gone. Good and bad things, pleasant and unpleasant ones. What your name is, who your parents and friends are, what the world’s level of wisdom is, which country is yours. Maybe some other people have never had in the chemistry of their being this abstract and also concrete element, a country that belongs to you and to which you belong. I had it. To have noticed its disappearance shook me terribly. How could I survive without a country that I would feel to be mine?” (Duda 1991: 39).

While the perception of having been robbed of one’s own country could have been a good enough reason for anyone to leave Romania, for someone who believed that he came to the world to write and who felt responsible for what he put on the page, the absurdity of the communist system made him wish to radicalise his position because, after all,

”literature does not represent an occupation among others, such as trading fish. Without any trace of vanity (...) or of cast spirit, we must all admit that to be a writer implies other duties apart from that of creating interesting and valuable works” (Duda 1991: 102).

This sense of historical responsibility shows that for Virgil Duda, a writer is not an isolated individual in an ivory tower but someone who lives relationally, among people and for people, for whom writing is a matter of consciousness and a mature act of courage, knowledge and self-knowledge.

Virgil Duda’s *ars poetica* – un-fictionalising fiction

By the time he left Romania, Virgil Duda had authored ten books (novels and short stories). The first book that he published after he made *alia*, *Romania, the End of December*, benefited from a quite large readership and it proved to be a form of personal therapy that

transported him across the impasse of the impossibility of writing. Once he set himself down in front of the blank page, the book somehow urged to be written, and Duda could produce no fiction before he exorcized his inner demons in non-fiction. Thus, though autobiography is a genre that Virgil Duda has not cultivated, this single autobiographical piece proves to have played a critical role in his literary career. Just like with other authors, the autobiographical exercise – even though it does not lead to stylistic performances, which would be suspicious in memoirs or autobiographies – has a performative value, in the sense that it creates a reality, explains a position, suggests a programme, an identity, an assertion of the self as unique or as relational.

Read against the background of Duda's fictional work, *Romania, the End of December* features realistic portraits of several types of characters that haunt his fictional world (the communist activist, the security officer, the woman who uses her body to get a job or privileges). The prototype of the activist – a "mollusc" that is capable of becoming enthusiastic over anything, and who perfectly masters the wooden language of the official discourse, finds its perfect exemplification in Iancu Herman from *Alvis si destinul (Alvis and Destiny)*: a simple worker at first, who is introduced in the communist party by Alvis, he becomes Alvis' Security investigator and later, in Israel, his (presumably) German capitalist boss.

Romania, the End of December acts as an interpretative key to Duda's fiction in that it problematizes writing. Several novels feature well-established authors: the playwright Orăscu in *Sase femei (Six Women)*, the playwright Raul Siropol in *Un cetățean al lumii (A Citizen of the World*), authors who are prominent for one book, which is summarized or discussed in the novel: Sorin in *Ultimele iubiri (The Last Loves)*, author of a crime novel set among ultra-religious Jews, and Aurel Obramovici, the narrator from *Despărtirea de Ierusalim (Separation from Jerusalem)*, author of a book which, just like Duda's *Romania, the End of December*, attempted to depict and explain the last years that the narrator lived under communism before he moved to Jerusalem in December 1988. Alvis, from the epomenous novel, used to be a contributor to and the editor of a communist propaganda journal.

Earlier novels such as *Razboiul amintirilor* (*The War of Memories*) (1981), *Hărțuiala* (*The Harassment*) (1984) and *Oglinda salvată* (*The Saved Mirror*) (1986) create, as Ioan Holban pointed out, an autobiographical space that retraces the *buildung* of an author in the person of Dan Barbosu. The latter is the type of the intellectual author who is concerned about whether he is representative for his time, and about the types of persons that would find a voice through his works. Thus, the notion of literature as a responsible act runs through Duda's work.

As Duda implied in *Romania, the End of December*, writing involves risks: the risk of failure in using, metaphorically, one's pen as an instrument to probe into one's own inability to understand. As such, writing is an instrument of knowledge and of self-knowledge. As Anton Maurer, the narrator from *A Citizen of the World* intimates, trying to understand how Raul Siropol built his international career and meandered between pro-Semite and anti-Semite positions means trying to understand himself, since for a while, in their formative years, Raul and Anton were inseparable friends.

The same idea of risk is restated in Duda's comparison between literature and walking on a tight rope (Duda 1991: 17). Some of the dangers that befall writers are apparent in discussions with aspiring authors. Dr. Dusmanescu, a gynecologist from *Six Women,* has written a play titled *The Red Dog,* in which he attempts to rehabilitate general Antonescu. His only audience, Miriam, warns him, however, that such a play could never pass beyond the vigilant eyes of censors. Miriam herself, Orascu's wife from the same novel, is also an aspiring author. The discussions over her first short story – with a dedicated communist editor, with a less propaganda-passionate editor and with her own husband – point out to the fact that in communist Romania, the moral of a story was likely to prevail over its artistic merits in the decision whether to publish a certain piece or not. Also, age is a factor that can impact one's success with editors, which is not always granted by having a certain set of desirable qualities but rather by proving to have a set of desirable faults.

Aurel Obramovici (*Separation from Jerusalem),* Miriam and Dr. Dusmanescu (*Six Women),* Alvis (formerly Al. Visu, formerly Carol Wise, formerly Haim Wise) belong to the category of persons who are possessed by an idea, by an artistic, aesthetic, philanthropic or social ideal, or by an ideal of love. Thus, in *Ultimele iubiri (The Last Loves)* Viki and Dror share the ideal of creating a public library. Radu Glasberg, the focalizer from the same novel, believes in an ideal love, which is pure, mutual, shared and faithful. This passion for an ideal likens Duda's characters to Camil Petrescu's "strong souls:" their passion saves them from banality.

The comparison between Duda's characters and Camil Petrescu's "strong souls" is not a fortuitous one: Camil Petrescu's work is one of Duda's intertexts. Intertextuality, in fact, is a defining quality of Duda's work. His novels abound in references to classical literature, to the works of Gogol, Turgenev, Dostoyevsky, Stendhal, Proust, Balzac, Faulkner, Goethe, etc. It is not only that narrators make conscious references to classical authors, but characters also read and copy passages from books which they enjoy. For Miriam, copying her favorite passages from books is an exercise that prepares her for her career as a writer as for her, literature is born not only from life but from books as well. For Radu Glasberg, the love passages that he copies from books have the role of intensifying existence, of providing the appropriate description for reality.

The relationship between art (literature) and reality is often thematised in Duda's novels. Aurel Obramovici, the narrator from *Separation from Jerusalem,* is confident that "books are born, in fact, only from what you live, you and those around you, or from imagination, by deforming memory and implying dream and dreaming" (Duda 2005: 325). Duda's narrators or focalizers often oscillate between memory and dreaming. Glasberg, for instance, lives in two worlds: the world of his memories from Romania, and the world of the daily events in his Israeli life, intensified or described by passages from books, or by his dreams. Similarly, Anton from *A Citizen of the World,* lives between his childhood memories in Bucharest and his contemporary reality as a journalist, aspiring writer and traveler in Israel, Cyprus and the US.

The advice that aspiring authors get in Duda's novels, or the writing tips that Duda's writer characters use, can be seen at work in his own writing: novels combine dreams and transnational memories, build tension and are left seemingly un-finalized and unfinalizable:

the story seems to go after one has finished reading the book, in the reader's mind, who is left to wonder and to draw a life-itinerary for the novels' (still) living characters. This open ending empowers readers to create their own sequel, to endow characters with options that could escape the author's imagination.

Conclusion

Virgil Duda's *ars poetica* can be traced by un-fictionalizing his fiction, i.e. by identifying the writing tips and practices that his consecrated or aspiring writer characters follow. His novels problematize memory and writing, the relationship between fiction and reality, between a writer's self and his literary alter-egos. Such topics liken Duda's work to Philip Roth's, as Roth too – though at another level – has raised questions about the boundaries between reality and fiction, and about the reliability of personal memory. On the other hand, the penchant for retracing the workings of involuntary memory, and the writing of a novel that includes the journal of writing a novel that is the novel that we get to read, likens Duda's work to Proust's.

The rich intertext of Duda's work shows him as an intelligent writer, for whom the sense of responsibility towards what he writes and towards his readers can be seen in the construction of open plots and of minutely described characters. The risk that he has assumed – which is the risk of any professional writer who has embarked on the tight-rope walking which literature is for him, is that of not having too many readers who would be aware of the entire intertext.

Bibliography

Duda, Virgil 1981 *Războiul amintirilor.* București: Cartea românească.

1984 *Hărțuiala.* București: Cartea românească.

1986 *Oglinda salvata*. București: Cartea românească

1991. *Romania, sfirsit de decembrie.* București: Cartea românească.

1993 *Alvis si destinul.* București: Editura Fundației Culturale Române.

2002 *Sase femei.* București: Albatros.

2005 *Despartirea de Ierusalim,* București: Albatros

2008 *Ultimele iubiri,* Iași: Polirom.

2011 *Un cetatean al lumii,* Iași: Polirom

Holban, Ioan 2014. Scriitori israelieni de limba română, Iași: Editura 24 : Ore.

Petrescu, Camil 2010. *Suflete tari* in *Suflete tari. Jocul ielelor. Act venetian. Danton.* București: Curtea Veche.

ONE RED PAPERCLIP – THE NOVEL AS REALIST STORY AND MOTIVATING DOCUMENT

Larisa Ileana CASANGIU
"Ovidius" University of Constanța

Abstract: The paper aims to identify the intertextuality of "One Red Paperclip" (by Kyle MacDonald) and analyze its literary features. This literary work has a stated theme (trading a paperclip for a house, through a game called Bigger and Better) and other implied themes (relativity of material goods, attractiveness of the game, human wishes and belief, Internet power/force) and contains some motifs common to several literary works (e.g. Dănilă Prepeleac, by Ion Creangă; Jack and the Beanstalk). Literature and life are interwoven continuously here. We find both literary elements and proofs of authenticity in a realistic way. We also identify several formative valences that place the work in the literature for children and teenagers.

Keywords: red paperclip; intertextuality; narrative; barter; formative valences.

Aşa cum anunţă subtitlul, subiectul cărţii *Agrafa roşie* îl reprezintă *Povestea unui tânăr care, pornind de la o agrafă de birou, a făcut troc până a reuşit să-şi ia o casă.* La modul cel mai succint, firul epic poate redat astfel: o agrafă roşie de birou este schimbată pe un *pix-peşte*; pixul, pe o *clanţă rotundă*; clanţa, pe un aragaz de campanie; aragazul, pe un generator roşu; generatorul, pe o *petrecere instant*[1]; „petrecerea", pe un *snowmobil faimos*; snowmobilul, pe o vacanţă în Yahk; vacanţa, pe o furgonetă; furgoneta, pe un contract de înregistrări; contractul, pe dreptul de a locui timp de un an într-un apartament din Phoenix (fără a plăti chirie); „apartamentul", pe o după-amiază cu Alice Cooper; „după-amiaza", pe un *glob cu zăpadă Kiss*; globul pe un rol într-un film, iar rolul, pe o casă din Kipling. Există însă şi o serie de evenimente relatate legate de aceste trocuri, de prezentări ale unor oferte neacceptate de protagonist, de reflecţii, dar şi spaţii alveolare în text, care invită cititorul la o lectură participativă, nu atât în vederea construirii sensului, cât al intuirii unor mecanisme care generează o anumită atitudine/decizie a lui Kyle.

Pentru a configura intertextualitatea pe care o conturează, raportându-l la tradiţia literară populară autohtonă, observăm imediat că avem de-a face cu povestea lui *Dănilă Prepeleac* (de Ion Creangă) răsturnată, în literatura universală regăsind motivul literar polarizator în *Jack şi vrejul de fasole*. În ambele opere la care trimite *povestea* postmodernistă, este vorba însă de schimbul aparent dezavantajos pe care îl putem întrevedea, din perspectiva protagonistului, printre cele din urmă trocuri (din cele paisprezece).

Dănilă Prepeleac, un personaj ce pare aproape fără aderenţă la mundan, „de multe ori fugea el de noroc şi norocul de dânsul, căci era leneş, nechitit la minte şi nechibzuit la trebi; şi-apoi mai avea o mulţime de copii" (Ion Creangă, *Dănilă Prepeleac*, în op. cit., p. 29). Pe lângă că era sărac, „omul nostru era un om din aceia căruia-i mânca câinii din traistă, şi toate trebile câte le făcea, le făcea pe dos" (ibidem, p. 30).

Cu un asemenea portret, nu este de mirare că Dănilă nu are vocaţie de comerciant. El ajunge să schimbe o pereche de boi „mari şi frumoşi" (id.) pe o pungă goală (de care, de

[1] Pachetul denumit *petrecere instant* conținea: „un butoiaș de bere, o reclamă Budweiser cu neon și un bon valoric pentru o cantitate de bere egală cu un butoiaș de bere" (apud MacDonald, Kyle, *Agrafa roșie,* ed. cit., p. 105)

altfel, nu avea trebuinţă!), trecând prin patru trocuri succesive (boii sunt schimbaţi cu un car; carul, pe o capră; capra, pe un gâscan, iar gâscanul pe o pungă goală).

Nu se sfieşte să-i mărturisească fratelui său (al cărui portret îl indică drept antipodul total al lui Dănilă) toată păţania, adăugând însă că de-acum a prins minte, „Numai ce folos? Când e minte, nu-i ce vinde" (ibidem, p. 33).

Distrugerea carului şi a boilor fratelui său arată însă contrariul părerii că ar fi căpătat minte, ba, am spune că starea lui s-a depreciat, din moment ce după această ultimă întâmplare nefericită recurge la minciună şi chiar la furt.

O remarcă a fratelui său („se vede că tu ai fost bun de călugărit, iar nu de trăit în lume, să necăjeşti oamenii şi să chinuieşti nevasta şi copiii"- ibidem, p. 34) pare să constituie declicul în transformarea totală a lui Dănilă Prepeleac. Imediat ce ia hotărârea construirii unei mânăstiri pe o pajişte din pădurea în care avusese ultimele pagube, Dănilă Prepeleac se dovedeşte un iscusit învingător al dracilor, probând abilităţi nebănuite şi incontestabile de bun comunicator, care capătă o încredere în sine de neclintit în momentul următor intrării în posesia unui burduf de bivol umplut cu bani, acţionând în acord cu reflecţia populară „tot bogatul minteos, şi tânărul frumos" (ibidem, p. 36).

Comportamentul lui se schimbă brusc, astfel că, dacă până atunci „toţi râdeau de Prepeleac, de acum a ajuns să râdă şi el de dracul" (idem). Nu doar că face faţă unor încercări grele la care îl supun dracii, în dorinţa sa de a-şi păstra comoara dobândită de la aceştia, ci, „nemaifiind supărat pe nimene şi scăpând deasupra nevoiei, a mâncat şi a băut şi s-a desfătat până la adânci bătrâneţe, văzându-şi pe fiii fiilor săi împrejurul masei sale" (ibidem, p. 41).

„Povestea" scrisă de Creangă este, fără tăgadă, o capodoperă atât prin stilul străbătut de umor fin şi de oralitate, cât şi prin imprevizibilul acţiunii, soldată cu izbânda protagonistului.

Dacă sub aspect stilistic ni se pare inadecvată alăturarea celor două opere, dat fiind şi faptul că în *Dănilă Prepeleac* naraţiunea este de tip heterodiegetic, iar în *Agrafa roşie* este de tip homodiegetic având aspect de jurnal, eroii aparţinând unor epoci şi spaţii culturale fundamental diferite (la 130 de ani distanţă, în România, respectiv, în Canada), considerăm că există totuşi câteva motive literare comune ambelor texte. Principalul element care face posibilă intertextualitatea este trocul (chiar dacă, în opera autohtonă este total dezavantajos, chiar ruinător, în vreme ce, în cealaltă, se dovedeşte cu adevărat inspirat). Eroii, în ciuda diferenţelor majore care îi individualizează, se situează, în incipitul operelor într-o oarecare proximitate de statut (raportându-l pe fiecare la problemele specifice timpului şi spaţiului în care evoluează), dat fiind faptul că se dovedesc incapabili să se realizeze în sensul de „cap de familie" (chiar dacă primul, în diacronie, este căsătorit şi tată, în vreme ce al doilea se află într-o relaţie în care este întreţinut de prietena sa). Mai mult, şi Kyle evocă o încercare eşuată în adolescenţă, în ce priveşte trocul, în cadrul jocului *Bigger and better*[2], pe care îl va relua, modificându-i din reguli şi numindu-l chiar *Agrafa roşie*.

Există, de asemenea, şi în opera postmodernistă o doză considerabilă de imprevizibil în ce priveşte opţiunile personajului din cadrul celor paisprezece trocuri pe care le face, dacă nu avem în vedere subtitlul cărţii (motivat doar de raţiuni strict comerciale), ci doar posibilele oferte care ne sunt prezentate.

Apoi, ambele personaje, deşi oneste în inocenţa lor iniţială, ajung să recurgă la minciună (Dănilă Prepeleac îşi minte fratele, Kyle minte în legătură cu realizatorul de emisiuni radiofonice George Stroumboulopoulos).

[2] La vârsta de 16 ani, împreună cu prietenii săi, Kyle, influenţat de zvonuri/legende urbane privind ce au obţinut alţii prin intermediul acestui joc, încearcă să schimbe un brad furat din fondul local pentru Crăciun astfel încât să obţină o maşină! Primul eşec privind intenţia de troc îl descurajează, ţinându-l departe de

Atât în *Dănilă Prepeleac*, cât şi în *Agrafa roşie*, trocul se face personal, motiv pentru care personajele se deplasează, călătoria fiind un element iniţiatic.

Se poate considera că şi Kyle este supus unor „probe" privind tentaţia (de a pune capăt schimburilor, bucurându-se de unele oferte de-a dreptul ispititoare), privind transportul generatorului electric, privind posibilitatea de a obţine o casă contra publicităţii (prin abandonarea jocului), privind realizarea unui troc în singurul loc de pe pământ despre care a declarat că nu-şi doreşte să facă acest lucru (în Yahk, Columbia Britanică).

Ambele personaje se dovedesc victorioase în final, în ciuda situaţiei iniţiale, dobândind bunuri materiale care le permit atât să-şi depăşească „nevoia", cât şi percepţia celorlalţi asupra lor (în special, a cititorului).

*

În afara trocului care apropie basmul *Jack şi vrejul de fasole* de *Agrafa roşie*, dovedindu-se deosebit de inspirat în ambele situaţii, protagoniştii acestor două opere se înrudesc, la modul simbolic, prin inocenţa şi tăria încrederii pe care o au în faptul că, pe fiecare, trocul îl va conduce la succes, în final. Nici Jack, nici Kyle, nu are procese de conştiinţă privind moralitatea acţiunii sale, în basm fiind aproape o uzanţă ca protagonistul, după ce a căpătat simpatia cititorului, să recurgă la soluţii neortodoxe pentru a-şi realiza ţelul, pentru ca, în *Agrafa roşie*, problema moralităţii obţinerii unei case pornind de la un obiect cu valoare infimă să nu fie adusă deloc în discuţie, dat fiind faptul că protagonistul îi ajută pe oameni să-şi îndeplinească dorinţele şi că „un obiect valorează doar atât cât este dispus altcineva să-ţi ofere pentru el, iar dacă nu schimbi ceva pe bani nu ai cum să ataşezi acelui obiect o valoare monetară" (MacDonald, Kyle, *Agrafa roşie*, ed. cit., p. 277).

Şi acest basm, ca şi opera hibridă *Agrafa roşie*, oferă cititorului posibilitatea de a-şi satisface la modul simbolic nevoia de aventură şi de a empatiza cu protagonistul, însă, la o atentă analiză a faptelor, cel puţin din perspectiva moralităţii înavuţirii, acţiunile nu se pot constitui în exemple demne de urmat. Atât pedepsirea personală a căpcăunului/uriaşului (fără ca acesta să-l fi prejudiciat personal/direct[3]), prin furtul de către Jack al averii acestuia (găina care făcea ouă de aur; monede…), cât şi specularea dorinţelor/poftelor unor persoane fie generoase, fie naive, pentru propriul interes, sunt comportamente care, dacă ar fi generalizate, ar leza demnitatea umană, nefiind, credem, acceptate de nicio religie legal recunoscută şi nici de multe legislaţii în vigoare.

Totuşi, atractivitatea acestor opere şi încrederea că cititorul este capabil să discrimineze între artă şi viaţă, între verosimil şi adevărat, fac ca lectura lor să fie agreabilă şi motivată din punct de vedere estetic.

Inserarea conţinuturilor unor mesaje primite prin e-mail, în volum, pentru a conferi autenticitate „poveştii", chiar dacă rareori are efect comic, trimite la **tehnica narativă caragialiană** prin care telegramele, procesul verbal, darea de seamă şi reportajul[4] au fost asimilate literaturii beletristice. În câteva dintre aceste mesaje ale cărţii *Agrafa roşie*, mecanismele alegerilor din cadrul acţiunii îşi găsesc o reflectare - la Brittany: „Deşi cred şi eu că globul de zăpadă a fost un pas înapoi, apreciez faptul că, pe parcurs, ajuţi oamenii să-şi împlinească visele. Cum ai spus şi tu de persoana care moare de sete în deşert – ce are mai multă valoare pentru acel om?? – un milion de dolari sau un pahar cu apă? /…/ Dacă ar fi atât de uşor să schimbi repede agrafe pe case, probabil că toată lumea ar face asta. Nu-i vorba de destinaţie aici, ci despre călătoria până acolo." (MacDonald, Kyle, *Agrafa roşie*, ed. cit., pp.

[3] În unele variante ale acestui basm, uriaşul îşi dobândise averea prin uciderea şi spolierea tatălui eroului – v. http://www.lecturirecenzate.ro/2014/08/jack-si-vrejul-de-fasole/ (vizitat: 7.02.2015)

[4] v. I. L. Caragiale, *Telegrame, Proces-verbal, Urgent…, Reportaj, Groaznica sinucidere din strada Fideliăţii* etc.

265-266) sau la Jay: „Cred că majoritatea «fanilor» tăi nu înţeleg despre ce e vorba aici. Scopul nu e câştigarea unei case, e însuşi călătoria spre acea casă." (ibidem, p. 266)

Protagonistul însuşi, într-un mesaj, mărturiseşte scopul proiectului său: „este vorba despre oameni, nu despre valoarea de piaţă a unor obiecte" (ibidem, p. 272). Chiar cei doi termeni inventaţi de el „distractenţial" („distracţie+potenţial" – ibidem, p. 107) şi „furiozitate" („combinaţie rară de furie/şoc/curiozitate/perplexitate de neexplicat" – ibidem, p. 273) vorbesc despre stările şi/sau sentimentele generate de *Agrafa roşie.*

Schimburile iniţiale din volumul lui Kyle MacDonald se înscriu însă în jocul *Bigger and better*, ceea ce presupunea ca obiectul deţinut să fie schimbat cu unul „mai mare şi mai bun". Curând însă personajul va schimba din regulile jocului, denumind noul joc chiar *Agrafa roşie,* înţelegând că ceea ce putea obţine nu trebuia să fie neapărat mai mare şi nici măcar neapărat obiect, prin „mai bun" lăsând să se înţeleagă ceva mai dezirabil, mai avantajos.

Aşa cum mărturiseşte autorul, ceea ce este minunat în modul în care îşi atinge idealul este însă „călătoria până acolo" (ibidem, coperta 2). Iar această călătorie constituie pentru cititor atât o aventură livrescă fascinantă, cât mai ales un prilej de reflecţie, de analiză, uneori de introspecţie, de a empatiza cu protagonistul, de satisfacţie, de uimire, de admiraţie, de insolitare, poate şi de dezamăgire, dar şi de informare, de formare, poate chiar de iniţiere…

Marketul este privit din perspectivă psihologică, dar şi filosofică, naratorul arătând că „Un obiect valorează doar atât cât este dispus altcineva să-ţi ofere pentru el, iar dacă nu schimbi ceva pe bani nu ai cum să ataşezi acelui obiect o valoare monetară" (ibidem, p. 277). Există însă numeroase alte reflecţii, situate, de regulă, la finele fiecărui capitol, unele cu aparenţă de concluzii, mici sinteze sau metacogniţii, altele fiind expresii neaoşe le experienţei colective („Uneori ai nevoie de un pas înapoi, pentru a face unul înainte" – ibidem, p. 278) sau chiar confesiuni automotivante („Câteva cuvinte bune sau un simplu act de generozitate pot fi tot ce are nevoie un om ca să poată merge mai departe" – ibidem, p. 330).

Menţinerea regulii din jocul iniţial ca schimbul să se facă personal (nu prin intermediari) constituie unul dintre argumentele motivante ca tot mai mulţi oameni să-şi dorească trocul, chiar dacă, aparent, pentru ei acesta este dezavantajos. Comunicarea, relaţionarea, cunoaşterea, socializarea, care însoţesc schimbul sau decurg din el contrabalansează cu mult orice valoare materială. Shawn, personajul care oferă aragazul (în cadrul celui de-al treilea schimb), recunoaşte: „Nu despre bunuri e vorba. Ideea e să ne petrecem timpul împreună, aşa ca acum./…/ Poveştile sunt cele mişto" (ibidem, p. 68). Aceeaşi idee se deduce cu uşurinţă şi din ceea ce se constituie în cele mai atractive oferte ale protagonistului: o după-amiază cu Alice Cooper şi un rol într-un film. A petrece câteva ore cu un star, pe lângă privilegiul situării în preajma acelei celebrităţi şi al împărtăşirii simbolice a condiţiei sale, este şi un bun prilej de a comunica şi de a te comunica, de a-ţi verifica anumite teorii pe care le ai despre ceilalţi, de a-ţi raporta sinele la cel al cuiva pe care îl admiri şi pe care îl resimţi ca pe un graţiat de către divinitate, ca pe un om plăcut lui Dumnezeu, situat, din acest punct de vedere, mai presus decât majoritatea covârşitoare a celorlalţi muritori.

Rolul într-un film nu motivează atât pentru dobândirea celebrităţii (care are şi foarte multe neajunsuri mai cu seamă când nu se asociază unei bunăstări excedentare), nici pentru speranţa unui câştig material extraordinar, cât pentru şansa de a fi „altcineva", de a avea fie şi temporar un alt rol şi un alt traiect existenţial decât al individului atestat în plan social-istoric prin acte de tare civilă, experimentând noi stări, trăiri şi sentimente, relaţionând altfel decât cu propriile replici, raportându-te la lume prin prisma altei minţi, lăsându-te condus de scenarist, de regizor şi de cei care te costumează şi te machiază, spre alte orizonturi decât cel pe care ţi l-ai asumat individual.

Este uşor de intuit atractivitatea subiectului cărţii faţă de cititorii tineri, atât prin numărul mare de volume vândute, prin numărul mare al accesării site-urilor menţionate în

volum[5], prin traducerile generate, cât mai ales pentru că majoritatea covârşitoare a adolescenţilor şi tinerilor manifestă tranşant dorinţa îmbogăţirii cât mai rapide cu putinţă şi cu un minimum de efort investit.

Protagonistul „proiectului", deşi fixează o limită temporală a realizării scopului său, se dovedeşte a nu fi lipsit de scrupule, ci, dimpotrivă, un om onest şi perseverent în anunţatul său demers. Ar fi putut uşor obţine o casă de la o companie imobiliară căreia să-i facă publicitate, însă pentru el este mai important principiul „jocului", să manifeste consecvenţă şi fidelitate în crezul său privitor la selectarea ofertelor, sau mai degrabă a ofertanţilor, faţă de câştigul imediat, care i-ar fi dezamăgit şi pe „fanii" săi şi ne-ar fi privat de o „poveste", cu atât mai mult cu cât, discutând cu Shawn, recunoaşte: „şi eu văd schimburile ca pretext pentru aventuri" (idem).

Kyle îşi atrage astfel şi simpatia şi aprecierea şi casa mult visată, petrecerea de inaugurare a acestei casei fiind grăitoare în acest sens, prin numărul mare al participanţilor şi prin iniţiativele pe care le au.

Demersul său demonstrează cu prisosinţă relativitatea bunurilor materiale, fascinaţia jocului, importanţa urmăririi cu perseverenţă a idealului respectând principii civice dezirabile, dar şi uriaşul capital de simpatie, de empatie şi de generozitate de care se bucură.

Cartea este uşor subsumabilă literaturii pentru copii, mai cu seamă segmentului de vârstă 9 – 15 ani. Însă, aşa cum stau lucrurile cu basmul (cea mai dificilă specie literară privind analiza), subtextul se poate adresa oricărui cititor, inocent sau experimentat, pentru că, în fond, se situează sub semnul experimentului, răspunzând atât nevoii de aventură (fie ea şi livrescă!), cât şi dorinţei de cunoaştere.

Întreg conţinutul ilustrează (sau se vrea) o continuă întrepătrundere între literatură şi viaţă, ceea ce vectorizează firul epic fiind un fapt mundan banal, însă „interstiţiile" ţin de o profunzime atent ocultată (poate chiar la modul inconştient). Oricum, de la Formaliştii ruşi este fără echivoc faptul că o operă spune mai mult decât autorul ei şi altceva decât a vrut să spună acesta.

Prin întindere/dimensiune, cartea este un *roman*, prin construcţia pe un singur plan epic şi participarea naratorului la acţiune, cartea este o *povestire*, prin fabulosul subiectului şi subtitlu, este o *poveste*, iar prin multiplele dovezi ale autenticităţii pe care le conţine (fotografii, date, locuri, titluri de publicaţii, site-uri, denominaţii etc.), cartea se constituie într-un *document motivaţional*.

Bibliografie

1. Caragiale, I. L., *Momente, schiţe, notiţe critice*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1983, pp. 115-125; 135-146, 162-175 (*Groaznica sinucidere din strada Fidelităţii; Telegrame, Proces-verbal; Urgent…, Reportaj)*
2. Creangă, Ion, *Dănilă Prepeleac (Poveste)*, în vol. *Poveşti. Amintiri*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1985, pp. 29-41
3. Jacobs, Joseph, *Jack şi vrejul de fasole,* Trad. Pavel Iselin-Mioara, Ed. Eduard, Constanţa, 2014
4. MacDonald, Kyle, *Agrafa roşie. Povestea unui tânăr care, pornind de la o agrafă de birou, a făcut troc până a reuşit să-şi ia o casă*, trad. Bogdan Odăgescu, Ed. Philobia, Bucureşti, 2012

Surse web

[5]Pagina http://oneredpaperclip.blogspot.ro/ a înregistrat, din data de 12 iulie 2005, 10.391 938 vizitatori (consultat: 27.01.2015, h 15,45)

http://oneredpaperclip.blogspot.ro/ (consultat: 27.01.2015)
http://www.lecturirecenzate.ro/2014/08/jack-si-vrejul-de-fasole/ (vizitat: 7.02.2015)

CONTACT ETHICS FOR TRANSLATORS

Attila IMRE
Sapientia University of Târgu-Mureş

Abstract: The present article tries to present the importance of contact ethics, mentioning six types of contact: mail, phone, e-mail, video, social network and cold contacting. The article discusses the advantages of each type, highlighting the importance of e-mail ethics and the possibilities of social networks. The conclusion mentions the difficulties of contacting possible clients, due to the advertisement and propaganda tactics applied by the media.

Keywords: translator, contact, ethics, deadline, client.

Introduction

Managing clients is one of the vital activities for translators in order to maintain their business. That is why the notion of *contact ethics* refers to at least six different types of contact with (prospective) clients. Thus we would like to discuss issues of *mail ethics* (traditional), *phone ethics* (standard voice-based), *e-mail ethics* (standard text-based), *video ethics* (appearance-based), *social network ethics* (modern) and *cold contacting*.

From today's prism, a somewhat overenthusiastic introduction to contacting people is the following:

> Thanks to the Internet, professionals from all over the world can be in regular contact by email or various forms of instant messaging. Work can be sent and received electronically, across national and cultural borders. This has several consequences: First, in theory, you can work for clients anywhere in the world. The market for translations need not be your city or your country... All you have to do is list your name, language combinations and areas of specialization on one of the many web sites that aim to put translators and clients in touch with each other. One would expect this process to lead to a situation where the fees paid for translations will become virtually the same all over the world, in keeping with theories of a global market. This, however, is very far from happening. (Biau Gil & Pym, 2006, p. 7)

We can agree that the last sentence is rather sobering. The task of the translator is still to serve the reader (Imre, 2013, p. 95). The intended effect of translating a text (Benjamin, 2000, p. 19) makes sense only if the translator has potential clients. Hence we can say that contacting them is still vital for the translation business, even if "you'll have weeks where you want to unplug your phone so that clients will stop calling, and weeks where you feel like you'll never be called by a client again" (McKay, 2006, p. 63).

1. Mail ethics

Although *mail ethics* is listed as a possible traditional text-based contact option, in our opinion its use is rather limited. Many people remember that decades ago the mail address represented one of the most reliable contact option (together with the phone). However, today this is different, mail addresses are usually considered private and should we know someone's mail address, it should not be used for business purposes. Résumés used to contain mail addresses, but not any more. If they are preserved, they are strictly limited to office mail address. In conclusion we strongly discourage contacting anyone via his/her personal mail address. Even if we would like to send a greeting card, the office mail address should do.

Mail ethics thus usually means relatively short written texts with a clear particular message, paying attention to important details, such as the heading, salutation, or the reason for contacting the person. As mails are now considered traditional (almost old-fashioned enough to be considered classy), we must have a very good reason to use this way of business communication, which should be specified in the content of the mail/letter. The distinction between formal and informal letters should be remembered, as ignorance is not an excuse (e.g. salutation).

2. Phone ethics

Living in the age of cutting edge technology, many predicted the end of "obsolete" standard (only) voice-based contact options, such as phones. Many sci-fi movies from the 1970s contained scenes with video calls, which has turned reality in the meantime. However, on the one hand, phones have turned into smart phones for the past decade, taking over many functions from personal computers and notebooks. There are even in-between options, such as tablets and phablets. On the other hand, traditional phones may still be purchased from a variety of reasons. Seemingly, landline phones are a must for respectable companies, even for small contractors having an office. Furthermore, customer psychology highlights the advantage of only voice contacts, as it is much easier to hide our intentions.

Phone ethics includes proper timing for calls (taking into consideration time zones) and strictly during office hours, not very early and not very late. The length of a phone call should not be too long, but it may be extended based on the clients' needs. The major advantage of contacting someone via the phone (in an instance) should be proportional to the desired aim. If the client is willing to answer the phone, it may be the fastest way to reach our goal. However, phone calls may not be used for taking really important decisions: a translator may not expect from the client to offer certain answers this way. Phone calls are suitable for establishing meetings or reminding each other certain things (such as deadlines) and they should be considered as such.

3. E-mail ethics

Since the invention of social networks, e-mails are not considered to be very fashionable among the majority of Internet users, yet they are highly used among professionals. Before the appearance of cloud-based services (*Dropbox, Google Drive, Copy*, etc.), attaching documents to e-mails was a very important feature even with the danger of attaching viruses. Consequently, this text-based contact option has more components when ethics is concerned: creating an e-mail address, setting the e-mail software, sending e-mails (text-producing), attachments and replying e-mails.

3.1. Creating an e-mail address

Creating an e-mail address seems to be easy at first sight. However, if we have in mind professionalism, we have to consider certain aspects. First of all, the rationale for creating an e-mail address is for keeping in touch with people, in our case business contacts. This means that the e-mail address should look as professional as possible. The most plausible option is to use our first name and last name (or their initials); if we have our own webpage (a professional requirement), then we can have the webpage name as the domain name followed by the "dot" section: *johnsmith@smithtranslations21stcentury.com*. The address may be funny, within reasonable limits (nicknames), and it should not contain personal information, such as the owner's birth year, birthday, the start year of translation, etc. The key idea here is to easily remember the address, so special characters (underscore, asterisk, etc.) should be eliminated. Let us remember the last time when we had to tell our e-mail address during a telephone conversation with significant background noise.

Non-professional e-mail addresses may be used with friends, relatives, or people we have no business contacts with. Deterrent e-mail addresses for professional communication are of various types (including abusive names of cultural, religious, etc. background), such as iamgod@anywhere.com (English), celmaitaregagiu@pepamant.ro (Romanian), bociazisten666@gmail.com (Hungarian). To sum up, building trust may start with a proper e-mail address.

3.2. Writing and sending an e-mail

The ethics of e-mail texts comprises all the aspects mentioned in the mail ethics section, with several important additions. One of them is the character encoding problem, as in case the character settings of e-mails are not proper, the client may not be able to read it. At present two of the most typical character settings are Unicode or Central European (ISO) in Europe (to avoid seeing a string of various icons, shapes and signs instead of a language specific letter), but depending on the clients' needs, this may be changed to Japanese, Arabic, etc.

The subject line should be short and contain the essence of the message, offering the client the possibility to remember the content of the message after having it read.

Kis & Mohácsi offer further recommendations: e-mail texts should be always unformatted text document, without links, and without using .rtf or html formats. The authors' advice in case of important text-parts: use separator lines, or special symbols/characters to highlight (Kis & Mohácsi-Gorove, 2008, p. 28).

The style of e-mail should be always formal or – the most – fairly informal. Never use impolite remarks or slang, paying a particular attention to spelling (always with diacritical marks). Should a translator formulate a text with spelling mistakes or without diacritical marks, it may result in the question: What if he/she commits the same mistakes during translation as well? The answer is obvious.

The e-mail message should be short, strict to the point, polite and firm, ending with various contact details: full name, position, office address, phone number (even multiple options from different service providers) to offer the prospective client a variety of possibilities to contact you. This may be easily set by the automatic signature option (even in two languages, having in mind translation).

To round it off, it is also good to know the carbon copy (CC) or blank carbon copy (BCC) options. Expert users – in the long run – may even go further and explore particular options to save the address book in Outlook (Express), text file (LDIF, .tab, .csv, .txt) or vCard file (.vcf); this comes very handy before reinstalling the operating system. Further options may include ask for confirmation of received mail and handling attachments, leading us to the next section.

3.3. Attachments

Adding various types of files to e-mails is often needed in case of translation jobs. That is why certain rules apply here as well. From the outset, we should remember not to name files with diacritical marks, as they may result in a string of various signs and symbols, especially when archived (zipped, compressed) and opened using a different computer. According to the experts, we should never attach .doc(x), .html, .htm, .rtf, .exe files, even if we have to attach a single file; thus compression is advisable, otherwise they may be virus-suspect (Kis & Mohácsi-Gorove, 2008, pp. 21–30). Furthermore, certain clients may require to add a password to open attachments (in case of very important documents), the key for which should be sent in a separate e-mail. This may sound paranoid, but who knows?

A further advantage of compression is that two or more files belonging to the same project are easier to store this way (or a backup copy, which is advisable at all times). In this

respect, *7zip* is an excellent tool (freeware) to compress files into .zip format (unless a different format is required, for instance .rar), which can be easily opened running using various operating systems. Compressing files before sending them is also advisable in case of larger files, as the typical maximum attachable size is around 25 MB. Anything larger than that size, should be sent via cloud storage services or online upload sites (e.g. wetransfer.com, fastupload.ro, toldacuccot.hu).

3.4. Receiving and replying an e-mail

Professional translators check their mailbox at regular intervals (at least once a day). This includes junk mail section and spam as well (messages from unknown addresses may easily end up here). After having received the mail, we should always confirm it, which means that we have already checked the attachment(s), downloaded and successfully opened them. It may be embarrassing to notice the sender shortly before the deadline that there are problems with accessing a file (meaning that we have not even tried to work on it in due time).

If it is true that 'A stitch in time saves nine.', then it should be applied to downloading files to particular folders where we can easily find them. All popular web browsers (*Google Chrome*, *Mozilla Firefox*, etc.) have the option of selecting the download location each time before download (and not use automatically the Downloads folder). If the attachment contains the translation job, a short confirmation will do, promising a price offer within reasonable limits of time (24-48 hours). This entails that no translation job should be ever accepted without having it entirely seen/checked first (Kis & Mohácsi-Gorove, 2008, p. 22). Failing to answer an e-mail within 48 hours may lead to losing the particular translation job, or even losing the client. If the translation job cannot be carried out in due time or we are not satisfied with the terms of service offered by the client a polite refusal should be formulated (if possible with alternatives, such as trying their luck with other translators).

In case we have no Internet access for a longer period of time (e.g. vacation), the automatic vacation response should be activated in which we can specify when we are to access our e-mails the earliest.

In case of clenching a successful deal, when sending the translated file(s), we should always thank the client the opportunity, encouraging them to further cooperation. Those who do not feel themselves comfortable with that may lose clients without realizing why.

A final thought in this section is connected to time management. McKay warns us that too much time may be spent in front of the computer reading and responding to e-mails (McKay, 2006, p. 66): "Unless you're expecting an important message, give yourself a set time to check e-mail, for example every hour on the hour for a maximum of ten minutes." If we have separate e-mail account(s) for private mailing, this is not too difficult a piece of advice to follow.

4. Video ethics

Although not very typical, clients might initiate a video call, which is appearance-based contact. In this case we should follow a certain dress code, which also involves a background check: the client should not see anything disturbing behind us. The popular video contact options (*Yahoo! Messenger*, *Skype*, *Facebook*, etc.) may save time and energy, but we should use this option only in case the client initiates it and we are comfortable with that. The client may have reasons to contact us directly: first time assignment, establishing trust, etc., and we should be always prepared properly for this type of contact.

5. Social network ethics

Social networking – although not considered professional yet – is most fashionable contact option at present. The advantages include file sharing (documents of all types), video contact and a rather valuable network of further possible contacts. This all-in-one option seemingly makes all the previous ones obsolete, except for the fact that the mid-generation and the older ones seem to be reluctant to accept the concept and use it (*Facebook*, *Twitter*, etc.).

Although *Facebook* has more than 1.3 billion users worldwide and there is the slogan "if you are not on Facebook, you don't exist"[1], we should not forget that it is not a professional association, after all. Many would mention here *LinkedIn*, which may be categorized as an in-between option for gathering professionals within a (social) network area.

Even if companies may want to take advantage of the possible clients on social networks, translators should not use it for cold contacting possible "friends". However, this problem leads us to the last section.

6. Cold contacting

Although marketing strategies encourage beginners to cold contact whenever and wherever possible (even if with a selected target), this may look like a desperate solution. Of course, a novice translator has to take advantage of all the possibilities of contacting potential clients, but this cannot go on for many years. We cannot agree that translators have to cold contact all their lives as this possibly hallmarks their quality. Keeping clients is a sign of professionalism, and we strongly believe that they will "spread the word", so translators are not constrained to cold contact for eternity.

Cold contacting may be carried on through all the possible contact channels mentioned in the previous sections and extremely many books and sites deal with the "know-how", including respectable ones in the field.[2]

In theory, the ethics of cold contacting is relatively simple: try not to be too aggressive, and make use of the advantage of the chosen contact option: text, voice, or appearance, and offer the possibility to get back to you through a variety of channels. Instead of a direct contact, our recommendation for the best cold contact is a convincing professional website, which was already designed having in mind potential clients. The website should be at least bilingual and in English (if this is not one of the two languages), for the search engines. The website should provide a professional resume in at least two languages, services, the equipment used (hardware and mainly software: operating system, text-editing, CAT-tools), referrals (if possible from respectable clients), samples from previous translations and rates applied. Of course, this may be completed with something unique, for instance useful links.[3]

7. Conclusions

In an age of distrust having been caused by the ways advertising and propaganda developed in the last century, contacting people has turned into a certain type of "know-how". The inventor of the consumerist culture, Edward Bernays, spread an infection that is mastered artfully in the present-day media: print, movies, television or cable news (West, 2012). When discussing the translator's responsibility, Kuhiwchak (2003, p. 116) states that "A truly professional translator needs to know languages, but also the social norms, reading habits, and stylistic preferences of the culture from which he takes, as well as of the one to which he

[1] http://courses.casmlab.org/snafall2012/if-youre-not-on-facebook-you-dont-exist/, 16. 01. 2015.
[2] http://www.forbes.com/sites/francesbridges/2013/08/01/how-to-write-a-cold-e-mail/, 16. 01. 2015.
[3] For instance: http://www.ssendelbach.com/index.html, http://zachar.jimdo.com/deutsch/, http://www.love2translate.com/ro/.

contributes." We think that contact ethics may be also added to the list. To sum up, in our view professional translators have to build trust in a very severe environment, and a step-by-step application of contact ethics described above may be a solution.

References

Benjamin, W. (2000). The task of the translator. In L. Venuti (Ed.), H. Zohn (Trans.), *The Translation Studies Reader* (1st ed., pp. 15–25). London and New York: Routledge.

Biau Gil, J. R., & Pym, A. (2006). Technology and Translation. A pedagogical overview. In *Translation Technology and its Teaching (with much mention of localization)* (pp. 5–19). Tarragona: Intercultural Studies Group.

Imre, A. (2013). *Traps of Translation*. Brașov: Editura Universității "Transilvania."

Kis, B., & Mohácsi-Gorove, A. (2008). *A fordító számítógépe*. Bicske: Szak Kiadó.

Kuhiwchak, P. (2003). The Troubled Identity of Literary Translation. In *Translation Today: Trends and Perspectives* (pp. 112–124). Multilingual Matters.

McKay, C. (2006). *How to Succeed As a Freelance Translator*. Lulu.com.

West, N. (2012, January 12). 10 Modern Methods of Mind Control. Retrieved January 20, 2015, from http://truththeory.com/2012/01/12/10-modern-methods-of-mind-control/

THE WORKSHOP AS AN EDUCATIONAL APPROACH IN STUDENT SCIENTIFIC ACTIVITIES

Maria Dorina PAŞCA
University of Medicine and Pharmacy, Târgu-Mureş

Abstract: By his approach the educational workshop is how the student, in our case, from medicine comes in contact with a source of information by which relations that are established receive a special connotation. Otherwise by the theme and horizon of knowledge the student acquires new information designed to meet the needs of personal and social identity Focused solely on psychotherapy and knowledge and personal development, this paper presents the educational strategies and results ultimately lead to student-trainer relationship to acquire other assets.

Keywords: student interaction, topic, attitude, communication

După DEX (1978), cuvântul *workshop* are la bază englezescul workshop, însemnând: grup de lucru, atelier, ceea ce denotă faptul ca implicit, avem de-a face cu un grup de persoane ce se adaptează la anumite condiții și cerințe metodologice, astfel încât tema/tematica propusă să-și găsească finalitatea la momentul oportun.

Workshop-ul dobândește astfel calitatea de strategie educațională, fapt ce îl clasează în categoria activităților nonformale, dându-i identitatea și specifitatea momentului, adică surprind, dezbat sau execut concentrat (timp limitat) un item ce a suscitat din partea unui grup de indivizi, la un moment dat.

În acest context workshop-ul are o bogată diversitate de abordări, atât din punct de vedere al:

- tematicii
- timpului de desfășurare, durata
- locația ambientală creată
- formatorilor
- grupului țintă
- numărului de participanți
- metodologia folosită

astfel încât, reușim să răspundem la ecuația cunoașterii, pornind de la :

- ce temă alegem? (ca informație)
- cine alege tema?
- cine ține tema? (ca formatori)
- când are loc workshop-ul? (ca timp)
- unde se desfășoară worlshop-ul? (ca locație)
- cum se desfășoară workshop-ul? (ca modalitate strategico-educațională)
- de ce e necesar a susține acest workshop? (motivația apare atât intrinsecă cât și extrinsecă, fapt ce determină luarea nu numai a unei decizii vizând întrebările anterioare, ci și a atitudinii ce comportă conduite și comportamente peda-psiho-sociale menite a-i determina participantului un demers nou spre concepția și valoarea viitoarei sale identități și nu numai).

Pentru a susține/desfășura un workshop e nevoie de: curaj, proesionalism și responsabilitate deoarece legatura de feedback dintre emițător (E) și receptor (R) dobândește

noi valențe educaționale. Astfel, studentul se exprima altfel, responsabilizează, comunică, relaționează și de ce nu, poate lua o decizie, devenind important prin el însuși.

Din "ce", el devine "cine", deoarece ne-am centrat pe noua sa identitate. Faptul că formatorul (profesorul) se manifestă într-o nouă notă conceptuală, face ca interesul, curiozitatea, creativitatea și chiar trăsături caracteriale, să-l definească, ca fiind un partener de discuții, flexibil și foarte bun profesionist.

Folosit în condiții de certă valoare profesională, workshop-ul este o reușită a unui nou demers educațional, implementarea lui la maniestări științifice studențești, considerăm că este consecința competențe și valorii nu numai științifice, dar mai ales, umane.

S-a încetățenit deja bunul obicei ca în cadrul manifestărilor științifice studențești organizate și desfășurate de către Universitatea de Medicină și Farmacie din Târgu Mureș, să fie prezente aproape la toate disciplinele preclinice și clinice – workshopurile, ca modalități de interacțiune student – formator și nu numai, urmărindu-se de fapt, o noua strategie educațională vizând implicarea și implementarea de noi optici din partea actorilor mediului universitar.

Astel, la demersul teoretic menționat anterior, "cazuistica" în fapt, vine a da girul reușitei atunci când: tematica, mesajul, informația, grupul și însuși formatorul, suscită interes pentru cel dornic de a cunoaște mai mult, sub varii aspecte, metode și procedee mai mult sau mai puțin didactice.

Tematica, în cazul nostru, a vizat în primul rând elementele legate de cunoașterea liniilor generale a ceea ce reprezintă domeniul psihoterapiilor, în special a celor compartimentate în terapii prin arte combinate și terapii ocupaționale dar și incursiuni strategice privind rolul și locul întrebărilor în comunicarea medic-pacient, puterea cuvantului în aceeași relaționare, neuitând în final și momentul important al autocunoașterii și autoevaluării.

Sub asemenea auspicii ca tematici, s-au desfășurat workshopurile care au avut:

- durata de 2 ore
- grupul țintă: studenți UMF
- data: legată de context
- sala – amfiteatrele universității
- ora – cu precadere cea la care interesul și curiozitatea sunt la cote maxime.

Au fost alese temele amintite anterior în urma unui mic sondaj în rândul studenților UMF-iști, astfel încât s-a putut răspunde, interesului pe care l-au manifestat, subliniindu-se faptul că, sub asemenea prezentări se pot facilita "intrările directe", spre cunoaștere, implicare, dar mai ales, responsabilizarea în timp față de pacient. Faptul că "prinși de val", s-a depășit durata de timp fixată la început, atmosfera a creat cadrul nou de manifestare și întrebarea și răspunsul au făcut "casă bună împreună", a demostrat încăodată că logistica educațională aplicată în cadrul desfășurării unor asemenea manifestări științifice studențești, trebuie să ne centreze pe nevoile lor intelectuale și spirituale vizând formarea pentru viitor, ponind chiar de la: "Ce? Cum? Când? Unde? De ce? dar mai ales Cine? – în ideea de a fi "cineva", și nu "ceva".

Considerăm că din punct de vedere metodologic, e binevenit a prezenta reperele după care au fost realizate workshop-urile ca atare. Este de menționat faptul că, toate activitățile susținute, au avut o structură interna, binedefinită pornindu-se de la:

a) exerciții de început – tip "spargerea gheții"
b) introducerea în tematică în mod gradat, jocul și exercițiul adecvat, fiind prezent și acceptat
c) prezența obligatorie a câtorva elemente de bază, ca teorie, legate de tema propriu-zisa (scop, obiective, metode, identități specifice) este binevenită

d) activități practice propriu-zise, vizând realizarea itemilor propuși prin implicarea directa a participanților (studenților)
e) încheierea activității prin prezentarea/expunerea lucrărilor/produselor realizate pe durata workshop-ului, aprecieri individuale și de grup, realizarea fedback-ului, menționând ca au fost atinse cele propuse
f) exercitiu de încheiere – tip – strângeri de mână, salutul, îmbrățișări

` Dorința noastră nu este de a șabloniza desfășurarea de workshop-uri ci de a lăsa deschisă modalitatea lor de desfășurare, finalitățile fiind cele care trebuie să-și atingă scopul propus și să dea verdictul reușitei atât pentru student cât și pentru moderator, iar experiența ce-am acumulat-o până în prezent, ne dă certitudinea că putem împărtăși și altora din rezultatele dobandite în a desfășura și organiza workshop-uri în cadrul manifestărilor științifice – UMF – Târgu Mureș, având ca și punct de plecare cunoștințele psihologiei medicale, comunicare și relaționare medic-pacient cât și elemente de psihoterapii.

Vom trece astfel, de a prezenta sub o formă structurată, sumarul workshop-urilor susținute, cât și scopul, obiectivele și metodele aferente:

1. **Terapii prin arte combinate**

a) Stimularea prin arte combinate reprezintă o metoda de intervenție recuperatorie, care propune realizarea unor sesiuni de stimulare prin: arte vizuale, joc, mișcare, muzică și teatru. Unul din punctele forte ale tehnicilor de stimulare prin arte combinate, îl reprezintă faptul că pentru beneficiarii cu deficiențe, orice exercițiu devine o joacă, totul realizându-se natural, fără să li se pară ca depun vreun efort considerabil.
b) Ca și beneficii, dezvoltarea:
- motricității generale și a celei fine;
- consolidarea abilităților manuale;
- orientării temporo-spațiale;
- stimularea creativității;
- capacității de realizare a unor sarcini de grup;
- încrederii și stimei de sine.

c) Identități sub forma:
- **Terapia prin arte vizuale**: presupune parcurgerea unui program complex de activități creative care permit dezvoltarea imaginației și a încrederii în forțele proprii

Tehnici folosite: desenul, pictura, modelajul, colajul etc.
- **Terapia prin joc**: presupune parcurgerea unui program complex de activități ludice care ajută la dezvoltarea psiho-motorie a beneficiarului

Tehnici folosite: jocuri de cunoaștere, de mișcare, spargerea gheții etc.
- **Terapia prin muzică**: presupune parcurgerea unui program structurat pe activități muzicale care contribuie la dezvoltarea și exprimarea personalității beneiciarului.
- **Terapia prin teatru**: presupune parcurgerea unui program complex de activități spefice teatrului, ce prmite exprimarea sentimentelor beneficiarului.

Tehnici folosite: teatru de păpuși, teatru de umbre, improvizații pe diferite semne etc.
- **Terapia prin mișcare și dans**: presupune parcurgerea unui program complex de activități fizice care contribuie la dezvoltarea psihomotricității, coordonarea mișcărilor cât și conștientizarea propriului corp.

Ca și **scop,** tema propusă dorește a aduce în fața studentului, câteva elemente componente ale terapiilor prin arte combinate, folosite atât în interrelația cu pacientul apt din punct de vedere fizic și psihic, cât și cu cel cu dizabilități.

Obiectivele au constat în:

- dezvoltarea capacității de interrelaționare în grup
- parcurgeea unui traseu psihoterapeutic
- realizarea unei atmosfere de lucru dar și de relaxare a participanților
- învățarea unor noi tehnici legate de specificul terapiilor prin arte combinate

Ca **metode** de lucru:

- conversația
- convorbirea
- demostrația
- exercițiul

La sfârşitul activității, toate produsele realizate de studenți din materialele puse la dispoziție în cadrul atelierului, au fost expuse într-o mică expoziție, urmând ca la încheierea acțiunii, acestea să le aparțină, ca "partea adevarată" a celor desfășurate în cadrul temei propuse.

2.Terapii ocupaționale – povestea terapeutică

a) Povestea terapeutică, Pasca MD (2008), face parte din expresia verbală, ca secvență a terapiilor ocupaționale având ca specificitate faptul că: se adresează atât copiilor cât și adulților, nu se citește ci se narează și nu se explică. Aplicarea poveștii terapeutice, determină noi conduite și atitudini comportamentale într-o anumită secvență cognitivă dată.

b) Când este marcată, povestea terapeutică ține cont de:

- **unde** = locul în care se spune povestea (spațiul)
- **când** = timpul în care se spune povestea (timpul astral)
- **cum** = modul în care sunt prezentate evenimentele din poveste (modalitatea de exprimare)
- **cât** = cantitatea văzută ca și calitate a expresiei verbale (1-2 povești)
- **de cine** = persoana care spune povestea (psihoterapeut, psiholog, psihopedagog special, părinte)
- **de ce** = motivul pentru care se apelează la povestea terapeutică (motivația)

Ca și **scop,** tema propusă dorește a aduce în prim plan, nararea povestea terapeutica ca modalitate de folosire a cuvântului în rezolvarea de situații-problemă aparute într-o contextualitate cognitivă specială.

Obiectivele au constat în:

- dezvoltarea relațiilor interpersonale
- dezvoltarea capacității de rezolvare probleme
- reducerea stărilor depresive
- dezvoltarea gândirii pozitive
- dezvoltarea comunicării verbale și non-verbale

Ca **metode** de lucru:

- convorbirea
- conversația
- demostrația
- exercițiul

Demersul psihoterapeutic al workshop-ului a adus spre finele său, la realizarea de către studenți, prin exercițiu, a unei povești terapeutice a caror autori au fost, făcând astfel "palpabilă" și palpitantă participarea lor la activitatea atelierului de lucru.

3.**Terapii ocupaționale – Grafoterapia**

a) Grafoterapia, Pasca MD și Tia T. (2009) este una dintre cele mai recente componente a terapiilor ocupaționale, având ca instrument de lucru – cuvântul, în vederea obținerii unei detensionări a subiectului cât și soluționarea concretă a problemei ce face obiectul acțiunii, readucând echilibrul interior.

b) Având ca beneiciari:

- copilul: - probleme afective
  - dificultăți de concentrare
  - nesiguranța
  - anxietatea
- adultul: - recuperarea în cadrul unor boli psihice
  - accidente vasculare cerebrale
  - stadii de afazie

Grafoterapia reușește, atât a depista un dezechilibru apărut la un moment dat cât și modalitățile de remediere specifice ei, dacă este aplicată în cunoștință de cauză și anume: scrisoarea, fila de jurnal, povestea de viață/vieții și creațiile literare .

Ca **scop,** tema propusă încearcă a stabilii parametrii terapeutici în care grafoterapia ca parte a grafologiei, se implică în tratamentul psihoterapeutic a unor pacienti, conștientizând importanța folosirii ei într-o cazuistică dată.

Obiectivele au constat în:

- dezvoltarea spiritului de observație
- dezvoltarea capacității de comunicare și relaționare cu pacientul
- determinarea gradului de afectare a scrisului ca exprimare grafică
- depistarea stărilor de afect

Ca **metode** de lucru:

- conversația
- explicația
- demostrația
- exercițiul

La sfârșitul activității, studenții au reușit a recunoaște (într-un script demonstrativ didactic) elementele ce conturează dezechilibrul apărut ca efect a problemelor declanșate. Totodata, și-au putut "depista" și remedia acea situație-problemă, folosind una din formele de aplicare în grafoterapie, apărând astfel: poezii, povestea unei scrisori de detașare, demonstrându-se încăodată, puterea vindecatoare a cuvantului.

4.**Întrebările în comunicarea cu pacientul**

a) Știut fiind faptul că întrebarea în sine își are locul și rolul bine definit în anamneză și nu numai, am încercat a o aduce în prim planul comunicări și relaționării cu pacientul, renunțând la formele ei clasice de adresare și punând în prim plan "să asculți cu inima", adică să te implici, pornind de la formula CEDFE – Servan-Schreiber D (2007), unde "banalul cotidian se transformă într-un moment magic". Autorul pornește de la suma lucrurilor mărunte ca și cauză în unele situații-problemă, ce prin cunoașterea lor, deschid drumul rezolvării în contextul comunicării și relaționării dintre medic și pacient.

Decodificat, CEDFE, presupune un set de cinci întrebări, structurate astfel:

1) **Ce s-a întamplat?** (pacientul povestește ce i-a produs suferința pe care o are și practic, se depășește un moment dureros)
2) **Și ce emoție ai resimțit?** (pacientul retrăieste momentul, clipa, fiind important să ne simtă aproape)
3) **Ce ți s-a parut cel mai greu/mai dificil?** (este intrebarea magică deoarece îl ajută pe pacient să se concentreze asupra întâmplărilor care i-au creat, starea în care se află, aceasta fiind de multe ori de natura psihică – în general afectiv-volitive)

4) **Faci față?** (îl ajută pe pacient să se îndrepte spre a găsii resursa proprie de a rezolva situația-problemă, având certitudinea ajutorului nostru, dar fără ca noi ăa îi soluționăm problema)
5) **Emapatia** (îi impărtășim sentimentele asigurându-l că-i suntem aproape, dându-i certitudinea că l-am ascultat, nemaifiind singur)

De această tehnică de adresare a întrebărilor, după unii, atipică, pot beneficia o largă paleta de pacienți, vârsta nefiind o barieră, doar abordarea făcând diferența și rezultanta.

Ca **scop,** tema propusă și-a dorit a implica direct în comunicarea și relaționarea cu pacientul, pe viitorul medic, plecând de la, dupa unii, banala întrebare.

Obiectivele au constat în:

- dezvoltarea gândirii pozitive
- abordarea tematicii dintr-o nouă perspectivă
- comunicarea verbală și non-verbală
- dezvoltarea creativității

Ca **metode** de lucru:

- conversația
- explicația
- exercițiul
- demostrația

În cadrul activității , demersul practic a fost elocvent, astfel încât s-a putut demostra că "lucrul mărunt" poate declanșa: dezechilibre, perturbări și discomort, făcând ca atitudinea medicului în comunicarea si relaționarea cu pacientul să fie de un alt calibru, dându-i acesteia valoarea respectivă, ducând în sine, la rezolvarea , sau cel puțin, depistarea situației-problemă existentă la un moment dat, făcând abordarea astfel structurată și integrată în actul anamnezei.

5.**Autocunoasterea și autoevaluarea**

a) Pentru evoluția noastră ca individ raportat la comunitatea de referință, propria cunoaștere prin valoarea ce o deținem, poate fi considerată la un moment dat, elementul "de facto" al personalității, ce pornește de la: cunoașterea de sine, încrederea în sine, stima de sine, și nu în ultimul rând imaginea de sine. În acest context, paradigma pornește de la , "ce suntem" și "cine suntem", determinările structurale fiind evidente, raportate, de ce nu și la timp și spațiu.

Ca **scop** , tematica în sine și-a propus a aborda elementul de autocunoastere și autoevaluare, ca instrument al oprortunităților viitoare ale studentului medicinist cât și a identității sale.

Obiectivele au constat în:

- conștientizarea elementului de cunoaștere
- conștientizarea elementului de auto-cunoaștere
- recunoașterea propriei valori umane
- implementarea unui stil de viață

Ca logistică a a activității desfășurate în workshop, s-au avut în vedere câteva idei, Levi V(1978) privind autocunoașterea și anume:

- Nu te poți schimba în direcția dorită, fără să te studiezi în mod permanent
- Nu te poți studia, fără să încerci să te schimbi
- Nu te poți studia, fără să studiezi în același timp și pe alții
- Nu-l poți studia pe om fiind pasiv față de el. Îl poți cunoaște cu adevarat numa-i ajutându-l
- Nici pe tine și nici pe alții nu-i poți studia decât în activitate și în procesul comunicării

- Cunoașterea și autocunoașterea, ființei umane, în principal, sunt inepuizabile pentru că omul este un "sistem deschis", care se schimbă în permanență și în mod imprevizibil. Mai mult decat orice altă ființă, omul nu "este" ci "devine".

Întregul demes a fost unul atitudinal astfel încât calitatea și valoarea umană să conducă spre o identitate personală raportată într-o contextualitate dată, cât și la cea socială și nu numai.

Este momentul în care este necesar a remarca faptul ca la încheierea tuturor activităților de workshop, studenții au primit informații utile vizând o minimă bibliografie de specialitate, menită a facilita întelegerea itemilor propuși în cadrul acțiunii desfășurate.

Am considerat de cuviință ca prezentarea ca "bună practică" a workshop-urilor susținute în cadrul manifestărilor științifice studențești pe secvența congniscibilității, au răspuns atât cerințelor studenților cât și a demostrat facptul că această modalitate de lucru, poate și trebuie să devină: viabilă, flexibilă și să suscite un viu interes, finalitatea fiind de fapt tradusă prin: atitudine, conduită și comportament psiho-social, într-un demers dat de acțiunea oportunității ivită si soluționată în favoarea celor doi actori din mediul universitar: studentul și cadrul didactic.

Bibliografie:

1. Levi V (1978) – Noi și eu, Ed. Didactică și Pedagogică, București
2. Pașca M.D. (2008) – Povestea terapeutică, Ed. V & Integral, București
3. Pașca M. D.; Tia T. (2009) – Psihologie pastorală, vol. II, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia
4. DEX (1975), Ed. Academiei, București

CONTRASTIVE ANALYSIS OF PRESUPPOSITIONS IN DIFFERENT TEXTS

Reka SUBA
"Sapientia" University of Târgu-Mureş

Abstract: The production and decoding of media texts are phenomena that display certain linguistic and extralinguistic peculiarities. In the case of audiovisual texts, there is a set of overtly expressed meanings accompanied by a number of hidden, unstated meanings, called implied or implicated meanings.
This study attempts to make a contrastive analysis of presuppositions on a corpus extracted from two main types of media texts: the discourse of advertising and radio news, focusing on the semantic-pragmatic implications of each.

Keywords: preuppositions, implied meaning, types of significations, overt and hidden meanings and contents

În privința omului contemporan este un fapt evident că marea majoritate a informațiilor sale sunt conținuturi transmise prin diferite canale mediatice și digitale. Însă informațiile transmise prin mijloacele mass-media sunt informații selectate și prestructurate, deoarece aceste mijloace nu pot face altceva, decât să prezinte o parte din nenumăratele știri și informații legate de diferite evenimente de peste tot din lume, a discursurilor și enunțurilor referitoare la evenimente, persoane, servicii sau produse.

Referitor la textele informative din audiovizual, fiecare canal de transmisie își creează singur blocurile informative din anumiți segmenți informaționali stabiliți și determinați de conceptul său de bază, având la dispoziție, pentru selecție, o gamă largă de texte și discursuri dinainte pregătite. Acest act al selecției este deopotrivă un act de specialitate și un act moral, având în vedere câteva aspecte decisive, cum ar fi: actualitatea evenimentului, valoarea informativă, importanța sa, interesul publicului, precum și atractivitatea informației.

Într-o altă ordine de idei, în cazul discursului propagandistic în ultima vreme s-a constatat că în societățile de consum au devenit mult mai importante serviciile decât produsele; tocmai de aceea propaganda comercială a trecut de la prezentarea principalelor însușiri ale unor produse la un nivel mai abstract, și anume de-a oferi soluții la diferite probleme în locul persuasiunii prin îndemnul direct la cumpărare (Harnos 2005: 422).

În continuare facem o încercare de analiză contrastivă a știrilor radiofonice, considerate a fi un segment important al informării publice și a mijloacelor propagandei comerciale în mass- media, acest tip de text cu o funcție primordială, specifică: persuasiunea, o analiză din punctul de vedere al caracteristicilor textuale, a conținuturilor implicite și cu ajutorul exemplelor luate în mod aleatoriu dintr-o perioadă predefinită din emisiunile informative ale unor posturi publice de radiodifuziune din România cu emisiuni în limba maghiară[1], precum și de pe site-urile oficiale ale unor companii multinaționale, alese la întâmplare din diferite domenii comerciale[2].

Referitor la limbajul folosit în aceste tipuri de texte putem pleca de la o cerință de bază asupra limbajului mediatic, și anume că în pofida necesității de comprimare, ar fi de preferat un mod de exprimare exact, clar și explicit, cu utilizarea registrului cât mai concret al limbii,

[1] Perioada vizată: 20-27 noiembrie 2014.
[2] Companiile sunt: OTP Bank România (site bilingv), MOL România (site bilingv), cu site-uri monolingve: McDonald's România, McDonald's Ungaria, Vodafone România, Vodafone Ungaria

cu o tehnică de redactare care ar urmări succesivitatea limbajului vorbit și care ar putea constitui un exemplu lingvistic de urmat pentru comunitatea lingvistică.

În cazul blocurilor informative, punctul nostru de plecare este ceea ce Paul Grice concludea referitor la principiul de bază al conversațiilor, și anume că receptorul se conformează principiului de colaborare (Grice 1997: 213-218), caută concordanțe între evenimente, fenomene, fapte și acte petrecute, deoarece presupune că se vrea să i se aducă la cunoștință anumite informații și că schema acestor evenimente sau fapte există codat în mesajul textual, într-un mod perceptibil și pentru el, iar el, la rândul său, bazându-se pe cunoștințele sale anterioare, în vederea decodării conținutului informațional ar trebui să recreeze exact acea schemă (J. Harnos 2002: 147). Aceste scheme a realităților multiple create pe de-o parte de redactorul textului, iar pe de altă parte de către receptor, prezintă discordanță în mai multe privințe. Descoperirea conținuturilor textuale - pe lângă aspectele legate de regulile gramaticale, metodele textologice și de cunoștințele despre lume, acumulate anterior – are la bază și alte componente, cum ar fi alegerea tipului de discurs, a registrului lingvistic, abaterile stilistice (și semnificația acestor abateri) etc.

În cazul propagandei comerciale, funcția de bază a discursului publicitar, adică persuasiunea, devine mult mai eficientă dacă semnificația latentă a enunțurilor duce la concluzii cu ajutorul cărora receptorul se autoconvinge asupra celor relatate, ca un efect scontat. Astfel, receptorul devine mai credul, tinde să accepte mai ușor conținutul implicit al enunțului, cum că ar fi părerea sa personală; în afara acestui fapt, cercetările au arătat că își aduce aminte mult mai ușor și pentru un timp mai îndelungat de informațiile conchise de către el însuși (Eysenck-Keane 1997). Calea periferică a persuasiunii include și utilizarea anumitor puncte de vedere emoționale și stilistice, cu ajutorul cărora convingerea se va produce prin schimbări aduse atitudinilor și preconcepțiilor receptorului.

Deoarece stilul intră în corelație directă nu doar cu factorii lingvistici și textuali, ci și – conform concepției lui Van Dijk (1988) - cu contextul lărgit al enunțului, cu condițiile comunicatorului și cu aspectele sociale general-valabile, deviația stilistică se poate manifesta prin diferența față de schema originală, în modalitatea de alegere a lexicului, în deosebirile modului de structurare sintactică, dar și în rolul jucat în ierarhizarea elementelor constitutive.

Dacă privim din perspectiva teoriei actelor de vorbire, putem conclude că pe lângă aceste aspecte, trebuie să ținem cont și de conținuturile implicite, în paralel cu semnificațiile explicite ale enunțurilor transmise. Conform constatărilor lingvistului Tolcsvai Nagy Gábor, aceste semnificații implicite nu pot fi interpretate la nivel lexical sau textual, ci numai pe baza cunoașterii situației de comunicare. Aceste semnificații implicite sunt purtate de presupoziții pragmatice, conținuturi implicite și inferențe. Acesta din urmă înseamnă extragerea unei concluzii și consecințe din diferite premise, conținuturile implicite sunt purtate de acele enunțuri care în anumite situații de comunicare, pe lângă semnificația lexicală, au și un alt fel de înțeles, de multe ori fiind în corelație cu o anumită acțiune, iar presupoziția este reprezentată în text de acea parte textuală care se referă la teze și stări de fapte considerate valabile și adevărate de către comunicator și receptor deopotrivă, însă fără o explicitare lingvistică însă (Tolcsvai 1994: 18-19). Structurile și lexemele purtătoare de presupoziții pot fi considerate în același timp și structuri presupoziționale (Kiefer 2000: 347). Așadar, presupozițiile pragmatice, a căror sursă este comunicatorul, care la rândul său consideră a fi adevărate presupozițiile purtate de enunț, pot fi recunoscute după mijloacele lingvistice de transmisie (Levinson 1983, Kiefer 2000: 350-351).

Astfel de structuri și lexeme presupoziționale – urmând clasificarea lui Kiefer Ferenc (2000: 352-361) - sunt următoarele:

- Structuri substantivale hotărâte, cu substantive proprii (*România, UDMR, Evox, Chicken Hot etc.*), denumirile unor funcții deținute etc., care instituie presupoziții de existență și unicitatea obiectelor (de exemplu: *președintele UDMR, senatorul social-democrat, Director*

General McDonald's România etc.), grupuri substantivale care conțin sufix genitival sau structuri genitivale (de exemplu: … *honlapja - site-ul procuraturii; újra kell gondolnia a román államhoz fűződő viszonyát - trebuie regândită relația sa cu statul român; tervezze meg a saját OTP foto card bankkártyáját - creează-ți propriul foto card OTP Bank* etc.), precum și adverbe și locuțiuni adverbiale de mod cantitative cu funcție substantivală (de exemplu: *összes, mind, valamennyi – tot, cu toții, în întregime; teljes körű pénzügyi szolgáltatások - o gamă completă de servicii etc*.).

- Verbe factive, la utilizarea cărora presupunem că starea de fapt prezentată este de necontestat. Predicațiile factive sunt: *tud, tudatában van, magától értetődik, emlékszik, eltitkol, elfelejt, sajnál, meglep, elszomorít, letagad - știe, este conștient de, este de la sine înțeles, își amintește, uită, suprinde,, tăinuiește, îi pare rău, ascunde etc.*

Verbele factive apărute în textele informative analizate sunt:

Igazolta *Klaus Iohannis megválasztott elnök mandátumát az Alkotmánybíróság*. (Radio București, Știri, 21 noiembrie 2014) – a confirmat

A résztvevők aggodalommal ***veszik tudomásul****, hogy továbbra sem alakult meg a marosvásárhelyi Orvosi és Gyógyszerészeti Egyetem önálló magyar tagozata.* (Radio București, Știri, 21 noiembrie 2014) – iau la cunoștință

A MÁÉRT ***tiltakozik*** *minden olyan kezdeményezés ellen, amely a jogerősen visszaszolgáltatott erdélyi egyházi és közösségi ingatlanok visszaállamosítására törekszik.* (Radio București, Știri, 21 noiembrie 2014) - protestează

Enumerăm câteva exemple pentru verbe factive luate din comunicatele de presă, reclamele și promoțiile companiilor comerciale analizate:

Big Mac ***promite*** *de fiecare dată același lucru…* (McDonald's România)

Campania lansată de McDonald's România ***promovează*** *mesajul…* (McDonald's România)

Astfel, ***am decis*** *că Big Mac-ul merită o campanie specială…* (McDonald's România)

McDonald's România își ***invită*** *consumatorii într-o nouă călătorie culinară…* (McDonald's România)

Mindannyian ***tisztában vagyunk*** *azzal, hogy mai világunkban a jó ügyek tiszavirág életűek, azonban* ***hisszük****, hogy ezen igenis lehet változtatni és a nálunk kevésbé szerencséseket is* ***megilleti*** *mindazon jog, amelyeket mi természetesnek veszünk. -* ***Ştim*** *că trăim într-o lume în care faptele bune nu prisosesc, dar noi* ***avem încrederea*** *că aceste aspecte se pot schimba şi că* ***putem să le oferim*** *şi celor mai puţini norocoşi drepturile de care noi ne bucurăm.* (OTP Bank România)

- Verbe cu aspect incoativ, în cazul folosirii cărora acțiunea este considerată ca în curs de a începe, care de asemenea pot semnala o schimbare de stare, rezultatul putând fi o nouă stare sau concomitent o altă calitate. Pot fi verbe activ-dinamice sau derivați din adjectiv (de exemplu: se însănătoșește, se îmbolnăvește, se orbește, se constituie, se înfrumusețează, a se așeza înapoi etc.):

Nyolc katona életét vesztette és ketten súlyosan ***megsebesültek*** *a délelőtt, amikor egy IAR 330 PUMA típusú katonai helikopter lezuhant Szeben megye északi részen Almakerék község közelében.* (Radio București, Știri, 21 noiembrie 2014) – s-au rănit

A hivatalban lévő elnök ***elhárította*** *Klaus Johannis* ***megválasztott*** *államfő felszólítását, hogy hívja vissza a választások szervezésében érintett nagyköveteket.* (Radio București, Știri, 20 noiembrie 2014) – a respins, ales

Kivonul *a kormányból az RMDSZ - jelentette be Kelemen Hunor elnök a Szövetségi Állandó Tanács mai, kolozsvári ülése után.* (Radio Tîrgu-Mures, Știri, 27 noiembrie 2014) – părăsește

Markó Attila szerint a ma kihirdetett jogerős ítélettel ***visszaállamosították*** *a sepsiszentgyörgyi Székely Mikó Kollégiumot.* (Radio Tîrgu-Mures, Ştiri, 26 noiembrie 2014) – au renaționalizat

…compania ***a pornit*** *un proiect în social media…* (McDonald's România)

*…****tervezze meg*** *a saját OTP foto card bankkártyáját…* - *…****creează-ți*** *propriul foto card OTP Bank…* (OTP Bank România)

Növelje *megtakarításait az OTP Bank befektetési alapjaival!* - *Alege* ***să economisești****…* (OTP Bank România)

A hideg téli napokon egy Forró almás pite mindig ***felmelegíti*** *a fagyos ujjakat. Ki szereti forrón?* - încălzește degetele reci (McDonald's Ungaria)

- Verbe care exprimă reciprocitate sau acțiune reiterată, de exemplu:

A 700 ezres erdélyi reformátusságot csapták arcul, nevezték hazugnak, csalónak, ezért az egyháznak ***újra kell gondolnia*** *a román államhoz fűződő viszonyát - mondta Kató Béla, az Erdélyi Református Egyházkerület püspöke az ítélettel kapcsolatosan.* – a főnévi igenévi származék alapigéje: *újragondol*, és ez esetben az igekötő idézi elő az előfeltevést (Radio București, Ştiri, 27 noiembrie 2014) – trebuie să regândească

Odată cu venirea sezonului cald, McDonald's România ***readuce*** *în atenţia consumatorilor delicioasele produse Les Frappés…* (McDonald's România)

Poftiți la McMici de la McDonald's – ***revenirea*** *gustului românesc…* (McDonald's România)

Noutăţile ***se ţin lanţ*** *la McDonald's România…* (McDonald's România)

Hallottátok, kedves szülők? A Dreamworks Madagaszkár Pingvinjei ***visszatértek*** *és újra akcióba lendültek a McDonald's-okban!* – s-au reîntors (McDonald's Ungaria)

- Structuri de comparație, în cazul cărora presupozițiile prezente se datorează însușirilor semantice ale adjectivelor:

Az Egészségügyi Világszervezet ***legfrissebb*** *összesítése szerint az elsősorban Nyugat-Afrikát - Sierra Leonét, Guineát és Libériát - sújtó, több mint fél éve tomboló járványba eddig 5689 ember halt bele és 15935-en fertőződtek meg az ebolavírussal.* (Radio București, Ştiri, 27 noiembrie 2014) – cel mai recent

A mostani a ***legsúlyosabb*** *ebolajárvány a vírus csaknem negyven évvel ezelőtti azonosítása óta.* (Radio București, Ştiri, 27 noiembrie 2014) – cel mai sever

A vázolt terv szerint gyakorlatilag egy új kormány áll fel, a jelenleginél ***kevesebb*** *miniszterrel.* (Radio București, Ştiri, 25 noiembrie 2014) – mai puțini

Van ***kedvenc*** *képe, családi fényképe vagy barátokkal készült fotó, esetleg szeret rajzolni? - Ai o imagine* ***preferată****, o fotografie cu familia sau prietenii, sau îți place să desenezi?* (OTP Bank România)

Engedje szabadon képzeletét, hogy a ***legérdekesebb*** *személyre szabott bankkártya tulajdonosa legyen! - Lasă-ți imaginația să găsească* ***cel mai cool*** *model de card personalizat!* (OTP Bank România)

…a saját, EU-előírásoknál is ***szigorúbb*** *ellenőrzési rendszerünk…* - mai sever (McDonald's Ungaria)

Mindenki kicsit másképp szereti, de nekünk így a ***legfinomabb****: mákosguba vanília ízű öntettel és tejszínhabbal!* – cel mai gustos (McDonald's Ungaria)

O ***nouă*** *premieră la McDonald's România…* (McDonald's România)

Mai mult, inițiativa McDonald's România se alătură unui demers mai amplu… (McDonald's România)

Csatlakozz eddigi ***legjobb*** *hálózatunkhoz!* – cea mai bună rețea (Vodafone Ungaria)

Hozz össze mindenkit új családi ajánlatainkkal, ajándékozz ***korlátlan*** *kapcsolatot családodnak!* – conexiune nelimitată (Vodafone Ungaria)

Tankoljon fel ***csúcsminőségű*** *LED OSRAM fényforrásokkal! - Alimentează-te cu tehnologia* ***de vârf*** *LED OSRAM* (MOL România)

Noile reţete McDonald's îmbină ***perfect*** *gastronomia românească cu atenţia companiei McDonald's pentru cele mai bune ingrediente.* (McDonald's România)

- Anumite particule adjectivale, adverbiale și adverbe propriu-zise care au funcția de a introduce presupoziții și condiții contextuale în propoziții:

Legutóbbi *óvása részben sikerrel járt, mert a rácsok mögül kikerülhet.* (Radio București, Știri, 26 noiembrie 2014) *Ultima sa contestaţie a avut parte de un succes parţial…* – raționamentul acestui enunț are la bază o completare venită din partea receptorului, adică doar cu întregirea sa cu o condiție preliminară capătă sens, condiție care argumentează sensul sugerat, și anume că persoana în cauză a depus contestații de mai multe ori, dar în zadar.

Tovább *erősítették a Ferenc pápát övező biztonsági intézkedéseket az Iszlám Állam terroristáinak merényleteitől tartva.* (Radio București, Știri, 20 noiembrie 2014) – *Au fost întărite măsurile de siguranţă…* - presupoziția prezentă: măsurile de siguranță au avut prioritate și până acum.

A konzervatív-liberális brit kormánykoalíció megígérte, hogy ha a skótok többsége a szeptember 18-i referendumon az elszakadás ellen szavaz, Skócia önrendelkezési jogköreinek ***további*** *bővítésére számíthat.* (Radio București, Știri, 27 noiembrie 2014) – *lărgirea și mai accentuată a atribuțiilor…* - presupoziția: și până în prezent au fost luate măsuri de lărgire a atribuțiilor.

Az egyeztetések a jövő hónapban folytatódhatnak, lehetséges helyszínként Bécs és Omán jött szóba, de ***még*** *semmi nincs eldöntve - mondta a neve elhallgatását kérő illetékes.* (Radio București, Știri, 24 noiembrie 2014) – *dar încă nu s-a decis* – presupoziția: în continuare se va lua o decizie clară.

Az orosz agresszió elrettentése céljából ***még*** *legalább a jövő évben maradnak a balti államokba és Lengyelországba tavasszal vezényelt amerikai katonák - jelentette ki vasárnap az Egyesült Államok európai szárazföldi erőinek parancsnoka.* – előfeltevések: már eddig is a helyszínen állomásoztak a katonák, de legalább még egy évig meghosszabbítják a küldetést (Radio București, Știri, 24 noiembrie 2014) – *anul viitor încă mai staționează…* - presupozițiile: și până acum au fost prezente în zonă soldații, dar misiunea va fi prelungită pentru cel puțin un an.

A döntést a Szövetségi Képviselők Tanácsának december 13-i, marosvásárhelyi ülése ***is*** *meg kell, hogy erősítse, azonban a Szövetségi Állandó Tanács ajánlása a kormányból való kilépésre vonatkozik.* – (Radio Tîrgu-Mureș, Știri, 27 noiembrie 2014) – *trebuie să confirme și plenul…* - presupoziția: celelalte foruri au luat deciziile deja.

Bogdan Diaconu független képviselő tervezete a legdurvább, ***még*** *azt is megtiltja, hogy a romániai közalkalmazottak külföldön nem-román zászlót lobogtassanak.* – előfeltevés: egyéb tiltásokat is magában foglal a szóban forgó tervezet (Radio Tîrgu-Mureș, Știri, 27 noiembrie 2014) – *mai interzice chiar și…* - presupoziția: proiectul conține și alte interziceri.

"Sosem számítottam arra, hogy még az életem folyamán ***újra*** *a hidegháború második szakaszában találjuk magunkat - mondta Václav Klaus, aki Ukrajnát "mesterséges államalakulatnak" minősítette.* – (Radio București, Știri, 21 noiembrie 2014) – *ne aflăm din nou…* - presupoziția: interlocutorul a mai avut parte în prealabil de o situație similară.

A Nemzeti Liberális Párt törvénykezdeményezése a román zászló és a román szimbólumok használatáról szól, és bűncselekménynek tekintené azokat a szimbólumhasználati kihágásokat, amelyek eddig ***csak*** *egyszerű szabálysértésnek minősültek.* (Radio Tîrgu-Mureș, Știri, 26 noiembrie 2014) – *care au fost considerate doar simple contravenții…* - presupoziția: până acum această abatere a fost catalogată ca fiind printre cele mai simple contravenții.

Ennek ellenére időhiány miatt ez ***már*** *nem kerülhetett fel az e heti plenáris ülések napirendjére, így a mai határidő lejártával a tervezetet a Szenátus hallgatólagosan elfogadja.* (Radio Tîrgu-Mureș, Știri, 26 noiembrie 2014) – *aceasta nu a mai putut fi inclusă la ordinea de zi…* - presupoziția fiind: altele au fost incluse.

Az EVOX révén ***tisztán*** *látja az álmát!* - *Cu EVOX îți vezi* ***clar*** *visul cu ochii!* (MOL România) - presupoziția prezentă: claritatea devine accesibilă numai după cumpărarea produsului.

McDonald's România a demarat o campanie specială pentru a evidenţia popularitatea acestui sandviş, dar şi pentru a arăta că cele mai bune produse sunt ***până la urmă*** *cele care ne plac.* (McDonald's România) – presupoziția: sunt și alte păreri legate de această temă

La McDonald's România ştim ***cât*** *este de importantă o alimentaţie echilibrată.* (McDonald's România) – presupoziția: sunt și alte aspecte importante, dar cel mai important este cel prezentat.

Ugye ***már*** *te is tudod, hogy az ebédidő Meki-idő?! Hétköznaponként dél és 2 óra között 990 Ft-ért lehet a tiéd egy választható szendvics, kis üdítő és egy kis sültkrumpli. – Nu-i aşa că* ***deja*** *ai aflat şi tu…* (McDonald's Ungaria) – presupoziția: alții au aflat înaintea ta

Egész nap rohansz? Egy McWrap-ra ***biztosan*** *van időd.* – …sigur poți să-ți faci timp pentru un McWrap… (McDonald's Ungaria) – presupoziția: ești în criză de timp, dar celelalte treburi ale tale pot aștepta.

Elindítottuk a www.estedreptulmeu.ro honlapot, amelyen a legjelentősebb, közösségformáló projektjeinket gyűjtöttük össze. Az oldal ***egyik*** *célja, hogy lépésről-lépésre bemutassa, miként próbáljuk jobbá tenni világunkat – ezáltal késztetve minket arra, hogy* ***még*** *többet tegyünk. - Am început prin exemplul propriu şi am strans cele mai importante proiecte sociale ale noastre pe www.estedreptulmeu.ro. Pe de o parte, pentru a nota pasii pe care îi facem pentru o lume mai bună şi a ne motiva să facem* ***mai mult*** *cu fiecare program derulat, pe de altă parte pentru a te informa asupra initiaţivelor noastre de responsabilitate socială şi a-ti oferi ocazia să te implici.* (OTP Bank România) – presupozițiile prezente: prezentul obiectiv este doar unul dintre multiplele obiective ale companiei; cea de-a doua presupoziție: și până în prezent s-au făcut demersuri în această privință.

Din aceste câteva exemplificări prezentate reiese clar că aceste discursuri informative și propagandistice încearcă să mențină aparența imparțialității, ținând cont de faptul că în memoria receptorului se va menține doar tema discursului, iar marea majoritate a elementelor constitutive ale structurii de suprafață se vor elimina, și datorită acestui fapt receptorul nu va conștientiza informațiile codificate prin structuri eufemistice sau expresii lingvistice apreciative, deoarece conform punctului de vedere al psihologiei cognitive, se pot evoca mult mai ușor conținuturile implice și concluziile trase de receptorul însuși, decât structura lingvistică a textului (J. Harnos 2008: 154-155). Așadar, un mijloc eficient pentru influențare constituie tocmai introducerea anumitor conținuturi implicite în text. În cazul interpretării acestor discursuri, receptorul nu recurge doar la confruntarea modelului de realitate creat în text cu cunoștințele sale anterioare, cu schemele și modelele situaționale deja cunoscute, creându-și reprezentații cognitive ale semnificațiilor textuale (Tolcsvai 2001: 339-340), ci pe lângă toate acestea își formează opinii despre cele relatate, despre locutor și discurs. Formarea acestor opinii însă, nu e sigur că a fost ghidată de către însuși receptorul, ci poate să preia pur și simplu de la locutor, fără conștientizarea acestui fapt, menținându-și în memorie, ca și afirmații apreciative și considerându-i parte integrantă a experienței sale de viață (J. Harnos 2008: 155). Iar datorită acestui salt psihologic, impactul mesajului se sporește considerabil, deoarece nu se percepe ca pe ceva impus din exterior (Mastacan 2004). În concluzie, aceste tipuri de discursuri pun foarte bine în lumină existența unei forțe presupoziționale, deoarece în

cazul acestor texte semnificația globală, bazată într-o mare măsură pe implicit, depășește cu mult sensul literal al mesajelor.

Bibliografie:

Eysenck, Michael W. – Keane, Mark T.: *Kognitív pszichológia*. Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997.

Grice, Paul: A társalgás logikája. In: Pléh Csaba – Síklaki István – Terestyéni Tamás (szerk.): *Nyelv – kommunikáció – cselekvés*. Osiris Kiadó, Budapest, 1997., pp. 213-218.

Jakusné Harnos Éva: A nyomtatott sajtó hírei a diskurzuselemzés szemszögéből. In: *Magyar* Nyelvőr, 126. évfolyam 2. szám, 2002. április–június.

Jakusné Harnos Éva: A kereskedelmi és a politikai propaganda nyelvi eszközei. In: *Magyar* Nyelvőr, 2005. október-december, 129. évf., 4. szám, 419-436.

Jakusné Harnos Éva: A figyelem irányításának eszközei a hírszövegek szerkezetében. In: Tátrai Szilárd – Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Szöveg, szövegtípus, nyelvtan,* Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2008., pp. 151-157.

Kiefer Ferenc: *Jelentéselmélet*. Corvina, Budapest, 2000.

Levinson, Stephen C.: *Pragmatics.* Cambridge University Press, 1983.

Mastacan, Simina: Miza discursivă a presupoziției. In: *Annales Universitatis Apulensis*, Series Philologica, TOM2, Alba Iulia, 5/2004.

Reboul, Anne, Moeschler, Jacques: *Pragmatica, azi. O nouă ştiinţă a comunicării.* Cluj, Editura Echinox, 2001.

Tolcsvai Nagy Gábor: *A szövegek világa*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1994.

Tolcsvai Nagy Gábor: *A magyar nyelv szövegtana*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1991.

Van Dijk, Teun A.: *News as discourse*. Lawrence Erlbaum Associates, 1988.

Sursele exemplelor textelor publicitare: www.otpbank.ro; www.molromania.ro; www.vodafone.ro; www.vodafone.hu; http://mcdonalds.ro; www.mcdonalds.hu

DER ERFOLGREICHE REDNER

Olga KAITER
"Ovidius" University Constanța

Abstract: For many people, regardless of their profession, holding a speech represents a big challenge, if it is considered the need to limit the exposure to clear and concise ideas. In order to achieve this, the speech has to be always prepared in advance. This process of speech preparation involves a summary of the informative material that is to be delivered and drawing up a text based on well-reasoned opinions. Changing the voice frequency in order to render the voice qualities meant to attract audience, the power of the word, the importance of language, emotional control and body language are important strategies for the development of oratory skills. While drawing up the speech one must follow a clear structure in which the pros and cons of the subject that informs the audience should be presented, but even more, the views exposed to be able to convince the listeners.

Keywords: orator, speech, arguments, to convince, success.

In der heutigen Gesellschaft ist die Kommunikation einer der vieldeutigsten Begriffe der deutschen Umgangssprache. Immer wichtiger wird die Notwendigkeit der Kommunikation, da es so viele alltägliche Kommunikationssituationen gibt: im Beruf, im Laden, auf der Post, im Reisebüro, auf der Bank, im Restaurant usw. Damit beschäftigen sich heute viele wissenschaftliche Ansätze und Theorien, die unterschiedliche Schwerpunkte und Schlüsselthemen vertreten. Darin kann man erfahren und lernen, wie man sich sprachlich adäquat und überzeugend ausdrücken und erfolgreich kommunizieren kann. Die eigene überzeugungsfähigkeit hängt im groβen Mass von der Beherrschung der Körpersprache, der Gestik und Mimik ab. Nur wer Gestik und Mimik gut beherrscht, kann andere überzeugen. Es ist schon aus dem Alltag bekannt, dass man bei der Antwort auf eine Frage oft auf die Mimik bzw. auf die Körpersprache der Person aufpasst und unbewusst die Antwort versteht. In manchen Situationen unterstützen die Hände die Sprache. Aber wenige Menschen wissen, dass unkontrollierte Händebewegungen, sowie das Hin- und Herlaufen mit entsprechender Gestikulierung viel Unruhe verursachen können.

Die Interpretation der Körpersprache setzt eine reflektierte Beobachtung voraus. Dazu ist die gesamte Körperhaltung von Bedeutung. Die Körperhaltung sollte aufrecht sein, das Körpergewicht auf beiden Füβen gleichmäβig verteilt. Das Gesicht sollte man gerade halten, mit einem ständigen Blickkontakt zum Publikum. Bei vielen Menschen ist die Körperhaltung von der Kleidung, die sie tragen, abhängig. Grundsätzlich soll die Kleidung dezent, bequem, nicht zu eng sein, damit sie die richtige Atmung nicht behindert

Es ist offensichtlich, dass ein guter Eindruck nicht erreicht wird, wenn die inhaltliche Kompetenz von unzureichenden Fähigkeiten der Darstellung des Gemeinten begleitet wird. So ist der Fall der wissenschaftlichen Vorträge auf Konferenzen. Obwohl viele Vorträge inhaltlich interessant sind, wecken sie kein Interesse bei den Zuhörern, wenn die Redner verkrampft und undeutlich reden.

Wenige Menschen verfügen über kommunikative und rhetorische Naturtalente. Diese beherrschen Charisma, Klarheit und Bildhaftigkeit der Sprache. Man bewundert diese Menschen und man hört sie gerne.

Gleichzeitig gibt es auch viele Redner, von denen man erwartet, dass sie ihre Rede bald beenden, weil ihre Darstellung monoton und die Haltung langweilig sind, obwohl die

Wortwahl kunstvoll ist. Nicht zuletzt kennt man auch Redner, die ihre eigenen kommunikativen Kompetenzen so auszubilden versuchen, dass sie gute Redner werden. Manche wissen, dass die Zuhörer einen frei gesprochenen Vortrag hören wollen. Es ist wissenschaftlich bewiesen, dass Vorträge, die vom Manuskript abgelesen werden, wenig im Gedächtnis haften bleiben. Es ist bekannt, dass der beste Weg, sich den Stoff anzueignen, die intensive Konzentration ist. Je größer die Konzentration ist, desto größer ist die Aufmerksamkeit der Zuhörer. Wenn ein Vortrag frei gesprochen wird, sind die Zuhörer aufmerksamer als bei einem vorgelesenen Vortrag. Man hat oft bemerkt, dass die Studenten unruhig werden, wenn der Lehrer sein Manuskript vorliest und ihre Aufmeksamkeit steigt, wenn der Lehrer frei spricht. Deshalb haben die groβen Redner immer wieder auf die Rolle der freien Rede hingewiesen. Dabei benutzen viele von ihnen visuelle Hilfsmittel. Es ist bekannt, dass ein guter Redner selten visuelle Hilfsmittel braucht, weil er weiss, dass seine Zuhörer diese in der Regel nicht brauchen. Die PowerPoint Präsentationen dienen meistens als Unterlage für den Redner. In diesem Fall kann man von "visuellen Hilfsmitteln" nicht mehr sprechen, da sie visuell nicht unterstützen. Es sind Textfolien, die die Dokumentation des Redners wiedergeben. Passende Zitate, Bilder Grafiken sind wichtige Hilfsmittel, die den Vortrag besser hervorheben können, wenn sie sorgfältig vorbereitet sind.

Eine Rede im wahren Sinne des Wortes ist eine einheitlich vorbereitete und gegliederte, dann aber frei vor dem Publikum geformte mündliche Mitteilung. Eine Rede darf auch nicht geschrieben und auswendig gelernt sein und dann abgelesen werden. Der Redner, der eine geschriebene Rede wörtlich auswendig lernt, um sie dann vor dem Publikum vorzutragen, wird sie nie gut sprechen können und die Zuhörer nicht überzeugen. Auch die Notizen sollen nicht benutzt werden, weil diese während der Rede die Zuhörer ermüden und ihre Aufmerksamkeit sinkt. Der Redner verliert den Gedankenaufbau, macht Pausen und die Wirkung seiner Rede geht verloren. Dieser kann doch einen Plan oder einige Anhaltspunkte vor sich haben, die im Falle einer Vielfalt von Aspekten eine Hilfe ware, damit man etwas nicht unterlässt. Eine Ausnahme von dieser Regel machen die offiziellen Staatsreden, die wegen ihres historischen Charakters jedes freie Sprechen ausschlieβen. Die wirkliche Rede ist ein Gespräch mit dem Publikum. Der Redner hat nur das Gerüst der Rede vorbereitet, der Text muss sich ihm aus der Inspiration des Augenblicks ergeben, im Kontakt mit dem Publikum.

Kurt Tucholsky hat einige Ratschläge für Redner formuliert, die in diesem Sinne erwähnenswert sind. Welche Ratschläge er einem guten bzw. einem schlechten Redner gibt, lässt sich in den zwei Texten leicht verstehen.

Text 1.

Fang nie mit dem Anfang an, sondern immer drei Meilen vor dem Anfang! Etwa so:

"Meine Damen und meine Herren! Bevor ich zum Thema des heutigen Abends komme, lassen Sie mich Ihnen kurz..."

Hier hast du schon ziemlich alles, was einen schönen Anfang ausmacht: eine steife Anrede; der Anfang vor dem Anfang; die Ankündigung, dass und was du zu sprechen beabsichtigst und das Wörtchen " kurz". So gewinnst du im Nu die Herzen und die Ohren der Zuhörer.

Denn das hat der Zuhörer gern: dass er deine Rede wie ein schweres Schulpensum aufbekommt; dass du mit dem drohst, was du sagen wirst, sagst und schon gesagt hast. Immer schön umständlich!

Sprich nicht frei- das macht einen so unruhigen Eindruck.

Am besten ist es: du liest deine Rede ab. Das ist sicher, zuverlässig, auch freut es jedermann, wenn der lesende Redner nach jedem viertel Satz misstrauisch hochblickt, ob auch noch alle da sind.

Sprich, wie du schreibst. Und ich weiss, wie du schreibst.

Sprich in langen, langen Sätzen- solchen, bei denen du, der du dich zu Hause, wo du ja die Ruhe, deren du so sehr benötigst, deiner Kinder ungeachtet, hast, vorbereitest, genau weisst, wie das Ende ist, die Nebensätze ineinandergeschachtelt, so dass der Hörer, ungeduldig auf seinem Sitz hin und her träumend, sich in einem Kolleg wähnend, in dem er früher so gern geschlummert hat, auf das Ende solcher Periode wartet…Nun, ich habe dir eben ein Beispiel gegeben. So musst du sprechen.

Fang immer bei den alten Römern an und gib stets, wovon du auch sprichst, die geschichtlichen Hintergründe der Sache. Das ist nicht nur deutsch- das tun alle Brillenmenschen. Ich habe einmal in der Sorbonne einen chinesischen Studenten sprechen hören, der sprach glatt und gut Französisch, aber er begann zu allgemeiner Freude so: "Lassen Sie mich in aller Kürze die Entwicklungsgeschichte meiner chinesischen Heimat seit dem Jahre 2000 vor Christi Geburt..." Er blickte ganz erstaunt auf, weil die Leute so lachten.

So must du das auch machen. Du hast ganz recht: man versteht es ja sonst nicht, wer kann denn das alles verstehen ohne die geschichtlichen Hintergründe…sehr richtig! Immer gib ihm Historie, immer gib ihm.

Kümmere dich nicht darum, ob die Wellen, die von dir ins Publikum laufen, auch zurückkommen – das sind Kinkerlitzchen. Sprich unbekümmert um die Wirkung, um die Leute, um die Luft im Saale; immer sprich, mein Güter. Gott wird es dir lohnen.

Du musst alles in die Nebensätze legen. Sag nie: "Die Steuern sind zu hoch." Das ist zu einfach. Sag: "Ich möchte zu dem, was ich soeben gesagt habe, noch kurz bemerken, dass mir die Steuern bei weitem…" So heisst das.

Trink den Leuten ab und zu ein Glas Wasser vor – man sieht das gern.

Wenn du einen Witz machst, lach vorher, damit man weiss, wo die Pointe ist.

Eine Rede ist, wie könnte es anders sein, ein Monolog. Weil doch nur einer spricht. Du brauchst auch nach vierzehn Jahren öffentlicher Rednerei noch nicht zu wissen, dass eine Rede nicht nur ein Dialog, sondern ein Orchesterstück ist: eine stumme Masse spricht nämlich ununterbrochen mit. Und das musst du hören. Nein, das brauchst du nicht zu hören. Sprich nur, lies nur donnere nur, geschichtele nur.

Zu dem, was ich soeben über die Technik der Rede gesagt habe, möchte ich noch kurz bemerken, dass viel Statistik eine Rede immer sehr hebt. Das beruhigt ungemein, und da jeder imstande ist, zehn verschiedene Zahlen mühelos zu behalten, so macht das viel Spaβ.

Kündige den Schluβ deiner Rede lange vorher an, damit die Hörer vor Freude nicht einen Schlaganfall bekommen. (Paul Lindau hat einmal einen dieser gefürchteten Hochzeitstoaste so angefangen: "Ich komme zum Schluβ.") Kündige den Schluβ an, und dann beginne deine Rede von vorn und rede noch eine halbe Stunde. Dies kann man mehrere Male wiederholen.

Du musst dir nicht nur eine Disposition machen, du musst sie den Leuten auch vortragen – das würzt die Rede.

Sprich nie unter anderthalb Stunden, sonst lohnt es gar nicht erst anzufangen.

Wenn einer spricht, müssen die anderen zuhören – das ist deine Gelegenheit. Miβbrauche sie!

Text 2

Hauptsätze. Hauptsätze. Hauptsätze.

Klare Disposition im Kopf – möglichst wenig auf dem Papier. Tatsachen, oder Appell an das Gefühl. Schleuder oder Harfe.

Ein Redner sei kein Lexikon. Das haben die Leute zu Hause.

Der Ton einer einzelnen Sprechstimme ermüdet; sprich nie länger als vierzig Minuten.

Suche keine Effekte zu erzielen, die nicht in deinem Wesen liegen. Ein Podium ist eine unbarmherzige Sache – da steht der Mensch nackter als im Sonnenbad.[1]

Es ist nicht leicht vor dem Publikum zu stehen und reden zu müssen. Sprachgewandtheit und technische Versiertheit sind nicht immer ausreichend, sich vor dem Publikum sicher zu fühlen. Man rechnet nicht immer mit kritischen Reaktionen des Publikums, das manchmal andere Erwartungen von einer Rede hat. Deshalb soll der Redner mögliche Gegenargumente in der Vorbereitung antizipieren. Es ist auch notwendig, dass der Redner seiner eigenen Persönlichkeit und Identität sicher ist, aber auch seine Schwäche kennt, damit er in schwierigen Situationen damit umgehen kann.

Der Aufbau einer Rede

Die Gliederung einer Rede ist besonders wichtig. Nur mit einer richtigen Gliederung kann man den Zuhörer zum Ziel führen.

Die Rede ist zunächst allgemein gegliedert in Einleitungs-, Haupt- Schlussteil. Die Überschrift der Rede wird als Frage formuliert.

Der Einstieg repräsentiert ein Viertel der Redezeit. Man muss nicht unbedingt den Titel nennen, es muss aber klar gemacht werden, warum man über ein bestimmtes Thema sprechen will und was man damit beabsichtigt, also das Redeziel. Im ersten Teil wird also das Thema und der Grund der Rede möglichst interessant angekündigt.

Gleichzeitig findet auch die Einstimmung auf das Publikum, auf das gestellte Thema und seine Problematik statt. Man kann mit einem kurzen Beispiel, einem Zitat, einer zum Thema passender Anekdote, oder mit einer verblüffenden These beginnen. Das Publikum hat oft Hemmungen, eine neue Meinung anzunehmen, deshalb muss man es vorbereiten auf das, wovon man es überzeugen will. Das Redethema muss man spielartig einkreisen und sich allmählich dem Redethema nähern.

Der Hauptteil kann in der Regel mit einem kurzen Blick in die Vergangenheit beginnen: “Was war und wie kam es dazu?” Die Verbindung zur Beschreibung des aktuellen Zustands wird da leicher hergestellt.

Es ist wichtig aufzuzeigen, was sich ändern muss und wie man das erreichen kann:”Was wäre wenn…?”

Für das eigene Redeziel muss man gute Argumente, Beispiele, Gründe oder Beweise bringen, die das Publikum überzeugen sollen.

Ein Blick in die Zukunft würde den Idealzustand darstellen und auch bei der Formulierung der Schlussfolgerung helfen.

Zum Schluss wird das Gesagte zusammengefasst: „Wir haben erkannt, dass erstens…, zweitens…, drittens…” Die Wiederholungen muss man möglichst knapp halten, jeweils zwei bis drei Sätze. Man muss sie möglichst einfach formulieren. Als Ergebnis der einzelnen Stationen muss man entsprechende Forderungen / Appelle formulieren. Zum Abschluss kann man die Zuhörer ermuntern, den aufgezeigten Weg einzuschlagen. Der Abschied vom Publikum sollte nicht mit einer Negation, sondern mit einer positive formulierten Forderung

passieren, um eine positive Haltung des Publikums zu erreichen. Die letzte Forderung zum Schluss wird z.B. nicht “Nie mehr…!” oder “Kein…mehr!”, sondern “Ab jetzt nur noch…!”

Gute Reden zu halten ist nur zum Teil eine Frage des Talents. Mit Übung und der richtigen Technik kann jeder überzeugen.

[1] Kurt Tucholsky, „Ratschläge für einen schlechten Redner sowie Ratschläge für einen guten Redner“ in *Gesammelte Werke*, Hamburg, Bd. 3, S. 600.

Es geht nicht darum, ob ein Redner sein Publikum begeistern kann oder nicht, oder ob er mit seiner Stimme arbeitet oder nicht. Es ist auch nicht wichtig, ob er motiviert, inspiriert, oder eine Botschaft für sein Publikum hat. Nach Aristoteles besteht die Kunst der Rhetorik nicht darin, Menschen über etwas zu informieren, sondern Menschen zu überzeugen und zu Handlung zu bewegen.

Ein guter Redner ist immer imstande, sein Publikum zu fesseln. Wenn die Aufmerksamkeit des Publikums nachlässt, kann er durch Gestik, Mimik oder durch Erheben der Stimme das Publikum wieder fesseln.

Bei einem guten Redner denken die Zuhörer mit, ohne sich durch komplizierte Gedankengänge überfordert zu fühlen. Sein sicheres und selbstbewusstes Auftreten, seine gut argumentierten Aussagen, die Beherrschung von allen Stilmittel der Rhetorik lassen immer den guten Redner erkennen.

Bibliographie

1. GENZMER, Herbert: *Rhetorik, Die Kunst der Rede*, Dumont, Köln, 2003.

2. SCHUSTER- STEIN, Paul : *Die Redekunst im Wandel der Zeit*, Editura CD PRESS, 2011.

3. TUCHOLSKY, Kurt: "Ratschläge für einen schlechten Redner sowie Ratschläge für einen guten Redner", in: *Gesammelte Werke*, Hamburg, Bd. 3.

4. UEDING, Gert, STEINBRINK, Bernd: *Grundriss der Rhetorik*, Stuttgart/ Weimar, 2005.

A EULOGY TO CONTEMPORARY CANADIAN LITERATURE OR HOW I STARTED TO TEACH ALICE MUNRO'S SHORT STORIES

Cristina NICOLAESCU
Eciyes University, Kayseri, Turkey

Abstract : Literature holds a central place in education and transmission of culture, while shaping human experiences and analyzing skills of learners. The major concern is what pieces of literature and what authors should be included in the curricula of English Literature and what should be left out, and on what account. This paper aims to demonstrate that Canadian literature is both national and international, equally specific and general, taking as example a renowned author: Alice Munro. While doing research in this field you cannot help wondering why we fail to include Canadian literature in the curricula of colleges and universities, since it has proven to be beyond national borders. Munro's Nobel Prize may bring it more visibility and the rightful place in the world literature and culture. Her collections of short stories reveal all the qualities of good writing worth reading and analyzing. Besides her artfulness or "good art", Munro's fiction writing also has social implications such as: family relationships, differences between men and women, coming of age, life in the community. Despite regionalism and specificity of the setting, her characters are typologies that embody the general human characteristics. I will illustrate those particularities of Munro's work with three short stories from her first volume, Dance of the Happy Shades, namely: Boys and Girls, Day of the Butterfly and The Peace of Utrecht, with a critical approach and from a didactic perspective. This paper is the result of my doctoral research on Canadian literature and my past experience with teaching sophomores Alice Munro's fiction at the University of Athens.

Keywords: Canadian literature, curriculum development, gender, cultural approaches

In the attempt to incorporate cultural diversity, more stress is laid nowadays on cultural heritages and their contribution to the mainstream culture. Curriculum developers from other countries than the English speaking ones deal with a new challenge posed by the contemporary society in selecting the content worthy to be taught in the area of English Literature and Culture. Bridges of meaningfulness should be built between students' sociocultural experiences as they live and the knowledge they are assumed to get during a certain level of school organization by years of study. Unfortunately Canadian Literature is a subject on formal curricula in a lot less universities compared to English and American Literature for which there is a long tradition. First of all Canadian Literature is not part of American Literature and it should not be assimilated to it. In order to raise curriculum developers' awareness on this, clarifications and arguments may be brought for the distinctive identity of each. If this is not an issue anymore then literatures in English should necessarily include writes whose works have been appraised as having a special literary and cultural value, no matter their country of origin. It is not understandable why a renowned author such as Alice Munro, recently awarded the Nobel Prize for literature is still missing from most European curricula of prestigious universities. Irrespective of the reasons, it is high time we made changes in the sense of innovating content and strategies while connecting them to current learning needs and societal demands. In Romania, for example, at the University of Bucharest, Canadian literature is taught at the Master level, and also recently at the private Christian University "Dimitrie Cantemir". In Greece, at the University of Athens, Canadian

literature is taught to sophomores. From the research I did for a year on teaching methodology and the response of the Greek students to my teaching Alice Munro's short stories, I gathered some evidence of this subject's relevance within both the English Studies and Comparative Literature departments. The themes and sub-themes identified in the texts and critically discussed during the seminars revealed a high compatibility of the content with the other cultural subjects they are studying and at the same time with the issues of their own lives as young adults. The richness of topics and ideas they were exposed to have proven to be an important step in facilitating students' understanding of parodistic intertextuality with works such as: Atwood's "The Penelopiad", Munro's "The Children Stay" and others. The broad category of 'Canadian Literature' incorporates works written in English, French and languages of the aboriginal groups or diaspora and the English translation of these texts. English and French literature in Canada is deemed to have followed separate paths though, obviously, their mutual influence is easily identifiable. National literature can be divided by language, but not history. Canadian literary histories written before had as main criterion political development as major changes in society have coincided with significant changes occurring in the broad patterns of national literary canon. The dominant forms of literary production in this country were included in four periods: the colonial, in which France and Britain were battling dominion over territories that now belong to Canada, the nineteenth century was characterized by the control of the United Kingdom and the emigration waves from Europe. In these two periods writers were tributary to the European aesthetic conventions, but there were also experiments related to the forms of ownership of the American literary phenomenon. The Period between Confederation (1867) and the 1950s marks a new stage in Canadian history and literature, and is considered a landmark for cultural nationalism. In the twentieth century, literary production became prolific, with many representatives of the modern literary canon, from 1951 to the present, and national identity emerged as a sensitive topic in all areas, threat of cultural imperialism U.S.A. being reflected in literature. It also denounced the tendency to subsume Canadian literature to American literature, a good reason for Canadian literary historians' endeavors to assert distinctiveness of Canadian literature. After becoming politically autonomous, Canada faced another difficult problem, namely the tensions between Anglophone and the Francophone citizens. As a result, in 1971 Canada became the first country to implement an official policy of multiculturalism, by the Multiculturalism Act of 1988 renewing the legislation that emphasized multiracial and multilingual nature of society, encouraging the culture of ethnic minorities. In this way the recurrent themes of migration, exile and diaspora experience in a wide proportion of the end of the twenty century literature and early twenty-first century can be explained. Canadian contemporary writers often combine poetry and fiction (Anne Michaels, Robert Kroetsch, Dionne Brand, etc.) and history with autobiography (Daphne Marlatt, George Elliott Clarke, Michael Ondaatje and so on). Lately Canadian literature has reached maturity, a fact demonstrated by the huge international success of numerous writers honored with various major literary awards, among them: Michael Ondaatje, Margaret Atwood, Yann Martel, Carol Shields, Mordecai Richler, Rohinton Mistry, Robertson Davies and Alice Munro.

The book *Infinite Horizons: Canadian Fiction in English* (2010) by Prof. Monica Bottez from the Department of English Language and Literature, Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Bucharest is the first Romanian consistent approach to the study Canadian literature in Romania and provides readers with an opportunity to become familiar with a literature that has been too little known until recently. The analysis is extended to twenty-five novels, of which mention a few: *The History of Emily Montague*, *Running Water*, *The Handmaid's Tale*, *The Stone Angel*, *Gone Indian*, works by representative Anglophone writers, the author giving a panoramic view of the literature landscape in Canada, with a cultural approach combined with a pertinent rhetorical and

stylistic analysis. The main literary methods are presented in relation to the specific trends in Europe: the Gothic novel, realism, modernism and postmodernism. Also, Prof. Monica Bottez translated the novel *The Handmaid's Tale* by Margaret Atwood, a cultural and editorial event. After this opening, Prof. Monica Bottez, Director of the Center for Canadian Studies at the University of Bucharest, the interest in the study of Canadian literature has increased significantly, more and more conferences about specific Canadian issues such as multiculturalism or cultural mosaic, immigration, national identity being presented at conferences and symposiums and may become a constant in university curricula. to examine the representation of the influence of gender on human agency in connection with their thinking and their depiction of behavior, attitudes and other components of gender identity construction. My analysis is intended to reveal the general human and Canada's specificity in this matter at the meeting point of geography, politics, economy, resulting from the tension between the particular social structures and human agency. Enriches courses by including multiple perspectives on American culture and history, reflecting various viewpoints

Short-stories represent a genre a very easy to handle for teaching, as they do not have much plot, can support a deep analysis of varied issues more densely presented than in lengthy writings like novels. On the other hand, students can do the reading and some assignments within a week either guided by essay topics or questions.

In the three short-stories that I have selected as an example there is a link in the first place by their belonging to the same volume, "Dance of the Happy Shades" (DHS): *Boys and Girls, Day of the Butterfly* and *The Peace of Utrecht.* Secondly, all of them present a perspective of gender and family relationships with different types of dramatic encounter and psychological insight.

In *Boys and Girls* the children learn about the adult world and the gender roles they are expected to perform in their future life. The girl is more attracted to the kind of work her father does outside, but she is forced to work in the house, helping her mother. In this story, for the girl, the father's image is a positive one, though towards the end of the story he tells his son about his sister, that she is "just a girl", implying that the two males should have understanding for her sensitivity and incapacity to fully understand what is outside her female horizon.

The father figure is becoming an important symbol for Munro of fun, freedom, adventure, good health, and physical strength; of the masculine side of the domestic scene, which, ironically, is more comforting to the narrator than the repressed, critical, and discontented female side. (Hooper 11)

A traditional family will adhere to the stereotypes, which is limiting, the female being generally associated with domesticity and children's raising, whereas the male has the role of family's provider or a career-maker.

Often, but not always, parents' and children's gendered behaviors are sex typed, or consistent with stereotypes about their biological sex. […] We view the dominant discourse of gender stereotyping as restrictive and problematic both for individuals and for families. (Blume 785)

The Freudian and Lacanian models of psycho-sexual development during the Oedipal complex shows girls inferior to boys, in terms of passivity and lack, which are the basis of a stereotypical image of women. is in line with the literary tradition of realism, though with clear postmodernist features in their more recent books. bring to light different perspectives

on gender-related issues highlighting the alternation between the subjective and objective, the veridical and symbolic.

In "Day of the Butterfly" the romantic impulse to imaginative transformation of reality takes the form of self-glorification by legend-making. The narrator remembers her former poor classmate Myra, a newcomer, an outsider who remained at the periphery of school life. Myra falls ill with leukemia and so, for a while, her classmates become interested in her, visit her in the hospital and bring her gifts. "We began to talk of her as if she were something we owned, and her party became a cause" says the narrator (Munro DHS 107-08). Myra offers the narrator one of the gifts she had received and hopes that this one will become her friend when she returns to school. The narrator, as an adult, thinks of Myra:

She sat in her high bed, her delicate brown neck, rising out of a hospital gown too big for her, her brown carved face immune to treachery, her offering perhaps already forgotten, prepared to be set apart for legendary uses, as she was even in the back porch at school. (Munro DHS 110)

At first, Myra was a good occasion for fun but, after getting ill, she became the occasion of a pathetic legend that aroused the good feelings of the colleagues who visited her. Unfortunately, she had no significant place in this legend. She was only transformed into a saint-like figure by illness, martyrdom, and fashionable charity. When looking back upon her childhood, with sadness, the narrator opposes her moral virtue to her self-critical resistance to the legend-making of her childhood and youth. According to Linda Hutcheon's definition of historiographic metafiction, we understand that the legend-making comes easily.

The knowable reality of the ordinary world is called — in "The Peace of Utrecht" "the unsatisfactory, apologetic and persistent reality" (Munro DHS 197). I take the term "legend" to refer to the romantic, unbelievable type of narrative that inspires a body of stories, something important or famous. Munro portrays unfavorably the legend-making and those who participate in it. This is a strategy that makes us trust that her stories, in contradistinction, are real. So, in this way, she affects us in favor of her ostensible realism but she acknowledges the other mode of apprehending reality. Munro has sympathy for the impulse of rising above a common reality but she reveals to the reader the moral frailty of the successful broadening tale increasing our faith in her own realism. She used to indirectly comment on the tricks she makes for getting the most uncommon and spectacular fictions. So, we can find in her own story-telling the same realist device as the narrator does. Munro's stories make us balance the certitude and reality with legend. Even when sophisticated, the manner Munro's stories create the semblance of being as truthful as the narrative. The narrator steps back from her story and, in this way, self-consciously, she heightens the verisimilitude of her tale and Munro rejects simple documentary illusion. In fact, this self-reflexive attitude leads to the reverse effect by which the narrator is discredited and yet the readers trust the author's truth.

In many of her short-stories, Munro creates the reality effect. Also "The Peace of Utrecht" there is a passage in which the narrator returns to her home-town accompanied by her young daughter who, when passing by her mother's old house asks, "Mother, is that your house?" This reflection follows after such a question:

And I felt my daughter's voice expressed a complex disappointment; it contained the whole flatness and strangeness of the moment in which is revealed the source of legends, the unsatisfactory, apologetic and persistent reality. (Munro DHS 197)

Reality disappointed her daughter as she had been told a sentimental tale, a legend. Therefore, the narrator feels the need to point out the human need and impulse to invent illusory wonders in the everyday routine for turning disappointment into a small victory, yet she refers to "my Gothic mother".

Munro's "The Peach of Utrecht" is a first-person narrative told by Helen who returns home after years, studying and making a family, while her sister was taking care of their sick mother, devoid by the freedom to see about her own life. The real story is what happens in Helen's mind, a psychological insight is given about her guilt about pursuing her freedom. She got married, had children, leaving her sister behind to sacrifice her life. What is surprising is what her great-aunts Annie and Lou tell her what her sister did with their mother, namely she forced her stay in a hospital, thus making her die prematurely. This presumed matricide is symbolic for a woman who needs freedom by all means, by separation from the maternal body. According to Carol Ann Howells, this story is a "Gothic Tale which figures primitive female fears – nothing less than fears of matricide" (Howells 23).

Nancy Chodorow's object relations theory may be compared with Kristeva's account of revaluing femininity, since they regard the relational self bound up with the mothering abilities. The theories of jouissance, abjection, the semiotic and the uncanny in psychoanalysis maintain the ambivalent view on mothering. This is a pivotal issue for psychoanalytic feminists, due to its implication in women's psychology and for understanding femininity.

While they aim to disentangle femininity from maternity, and provide a critique of their conflation, they also take seriously the significance of maternity for women and for children of both sexes. Because they concede the limits of socio-cultural explanations for women's lack of standing in the social contract, and take femininity and the feminine body as points of departure for speech or writing, they have often been accused of essentialism. (Eagle 43)

Kristeva uses the concept of the maternal body which precedes the signification process, it is the source of drives that have two possible effects: either disrupting the symbolic order or forming the condition for a subject formation. Kristeva makes a distinction between the symbolic and the semiotic dimensions of language. She accepts the Lacanian account of the symbolic as the dimension of structured public meaning, in which the phallus is given a privileged position, and which is thereby governed by the Law of the Father. But she draws attention to another dimension of language and communication, the semiotic. This originates in the body and in the infant's relationship to the mother, prior to the entry into language, that is, prior to any process of splitting or separation, which is necessary to the process of symbolic articulation. Adopting the realm of the symbolic requires the repudiation of interdependence with female bodies.

Certainly, the mother-daughter relation is not always as dramatic as presented in "The Peace of Utrecht". For example Del in *Lives of Girls and Women* have a good relationship with her mother Ada up to point, from where she feels shame about the mother's unusual emancipatory attitude and advanced ideas, which, however, she eventually takes over to a large extent.

I have attached a special importance to the concept of identity, as it subsumes several other concepts such as gender and sexuality, resulting in the individualization of gender identity and sexual identity. I have shown their relation to the Oedipus complex (the boy's development in *Boys and Girls*) and the Electra complex (daughter's separation from the mother in *The Peace of Utrecht*).

Also self and subjectivity cannot be examined separately from identity, as basic components of the latter. Agency is in a direct relation to subjectivity and implicitly to

identity as well, since only subjects can be agents in a power relationship which reveals a certain behavioral pattern, recognizable in an archetype. I have identified the archetypal pattern underlying some of Shields's and Munro's characters according to the various attributes they have in the corpus under analysis. The body helps an individual to shape his/her identity through lived experience and senses, particularly the gendered body (male/female) that has implications in the social life. Therefore, I can relate the representation of the social body to agency again and also to the contemporary trend of psychoanalysis, with its interactional and relational developments. The examination of the maternal body connects the motherhood to the Electra complex and the Medusa symbol, through the separation of the daughter from her mother. After presenting my intention on how to use the concepts above, I came to the conclusion that what I had examined as separate aspects of individuality are in fact facets of identity, ways in which this is shaped by psychological processes and external social forces.

This is one of the examples where the stereotypical images are contrasted with full effect. The narrator begins to take to pieces her mother's legend when she understands this gap in it and in this way she no longer needs to create her own anti-myth. This recognition allows her to get next to her mother in her feelings and mind. The reader has to choose if the unsentimental final passages of this story can be accepted as the story trails away without the so much awaited reconciliation like in conventional fiction. Therefore, our appreciation for the emotional benefit obtained by the narrator's demythologizing is unavoidably transferred to Munro's realism expressed mainly by her own resistance to legend-making.

The Gothic elements in Munro's writing, along with her female characters' tendency to fantasize and romanticize, projecting their repressed desires, pertain to the symbolic-allegoric mode. The psychological, social and local context of her stories is very powerful, providing particularities that are not only regional, as her early oeuvre has been qualified, but also highlighting characters' lived experience which reveals the author's understanding of human condition.

For all the qualities of good writing Munro's works deserves a place in the academic curricula, since literatures in English mean a lot more than the British and American ones. The analyses of the three short-stories - as exemplification - were intended to reveal these qualities of artfulness, but there are also the cultural meanings attached that is a very rich learning content. The extension of Canadian studies and Alice Munro's works' study can only be beneficial to students.

Bibliography:

Blume Balter, Libby &Thomas W. Blume. "Towards a Dialectical Model of Family Gendered Discourse: Body, Identity, and Sexuality". USA: *Journal of Marriage and Family* 65, 2003, pp. 785-795.

Eagle, N. Morris. *Attachment and Psychoanalysis: Theory, Research, and Clinical Implications (Psychoanalysis and Psychological Science),* USA: The Guilford Press, 2013.

Hooper, Brad. *The Fiction of Alice Munro: An Appreciation.* Westport, Conn.: Praeger, 2008.

Howells, Carol Ann. *Alice Munro*. New York: St. Martin's Press, 1988.

---. *Canadian Literature.* Vancouver: Winter 2003, Issue 179; pp. 107.

Munro, Alice. *Dance of the Happy Shades*. New York: McGraw-Hill, 1968.

DIASPORA IS GOING ONLINE. IDENTITY, LANGUAGE AND DIGITAL COMMUNICATION[1]

Gabriela GOUDENHOOFT
University of Oradea

Abstract: The notion of diaspora had a long journey and today it came to designate almost any group living out of the country of origin and developing a self-consciousness, an emergent identity and specific relationships with homeland and hostland. Conceived as "imagined" or real communities the revived interest in studying diaspora comprises almost every aspect of this old but also modern or maybe postmodern form of social existence.
Nevertheless a synthetic overview on the links between language, identity and communication is still useful and might bring new interpretations on a very current phenomenon and maybe offer a key of understanding the way our world is dwelling in discourse, understood as spoken or written language, if we were to paraphrase a famous line of Hölderlin:" ... full of merit, yet poetically, man dwells on this earth".
Maybe one of the biggest challenges our world is facing is to dial with the new technology and to includes it in an effective and harmonious way in daily existence, not only because media itself is the message (McLuhan) but also because media is telling us in a time when we are not only receptors and readers but also co-creators of public discourse as we can see in the following.

Keywords: digital diaspora, identity, media discourse, network.

Diaspora from antiquity to postmodernity

Any attempt to define diaspora is endangered by academic scruples, by the desire to highlight any up-to date connotations as well also the current debate on the topic, but also the characteristics the concept incorporates by its *telos* and last but not least the broad meaning of diaspora so often used nowadays in political, public and journalistic discourse. In fact, since 1990s the notion of „diaspora" has been amazing frequently used, many times in unappropriated ways and the literature on diaspora's phenomenon also has an exponentially increase over the recent decades, exceeding the original meaning[2] and the link to the Jewish, Armenian or Greek groups reference and/or religious feature.

Diaspora comes to be conceived as any national group of people scatted from their homeland to other places around the globe, national segments of population dispersed outside traditional homeland. Diaspora's discourse, political, scholar, journalistic emphasizes a lot of aspects of the phenomenon: social, cultural, linguistic, economic, politic, communicational, and historical and occurs wherever the phenomenon of population dispersion appears: „Where once were dispersions, there now is diaspora" Kachig Tölölyan (1996: 3).

The proliferation of diaspora's discourse is also related to the post-modernism in the global age (Cohen, 2008). Robin Cohen highlights the link between diaspora mobilization and

[1] This paper is part of an ongoing research project developed within the ERSTE Foundation Fellowship for Social Research 2015/2016.
[2] „The word 'diaspora' derives from the Greek *diaspeirō* 'to distribute'; it is a compound of *speirō*, 'to sow, to scatter' like seed, and *dia-* 'from one end to the other'. The term has, of course, become associated with the Jewish historical experience, and hence is associated with being a dispersed people sharing a common religious and cultural heritage". (Vertovec, 2009: 129).

globalization, diaspora's mobilization being made by the contribution of several conditions and factors: *a globalized economy* enabling greater connectivity*; new forms of international migration* - limiting and fragmenting family ties specific other way for permanent settlements; *the development of cosmopolitan sensibilities* specific to many "global cities"; *the revival of religion as a focus for social cohesion*, linked in many ways with the diasporic phenomenon (2008: 141).

So in modern or post-modern societies we can apply the extended notion of diaspora in all those situation where we can find some common features as they were synthetized by Safran (1991), Cohen (2008: 161-162) and Vertovec (2009: 133):

1. Dispersal from an original homeland, often traumatically, to two or more foreign regions;
2. Alternatively, the expansion from a homeland in search of work, in pursuit of trade or to further colonial ambitions;
3. A collective memory and myth about the homeland, including its location, history and achievements;
4. An idealization of the putative ancestral home and a collective commitment to its maintenance, restoration, safety and prosperity, even to its creation;
5. The development of a return movement that gains collective approbation;
6. A strong ethnic group consciousness sustained over a long time and based on a sense of distinctiveness, a common history and the belief in a common fate;
7. A troubled relationship with host societies, suggesting a lack of acceptance at the least or the possibility that another calamity might befall the group;
8. A sense of empathy and solidarity with co-ethnic members in other countries of settlement; and
9. The possibility of a distinctive creative, enriching life in host countries with a tolerance for pluralism.

To this features Safran underlined the ultimate „triadic relationship" between „(1) a collectively self-identified ethnic group in one particular setting, (2) the group's co-ethnics in other parts of the world, and (3) the homeland states or local contexts whence they or their forebears came" (Vertovec, 2009: 133). These relations could be a starting point of an endeavor of explaining the vital social role which diaspora is playing as agent of development in their homeland[3] and as influential agent also in the host country from a cultural but also economical, demographic point of view. The diaspora's dynamic is also an important issue to be studied in international relation research.

Also in order to define and find the limit within diaspora might be used as a modern notion, Rogers Brubaker (2005: 5) underlined three major theoretical poles: dispersion in space („trans nationality out of the borders"), orientation to a "homeland" – a real or even a imagined one as Anderson would describe it defining the notion of "nation" and boundary-maintenance (("the preservation of a distinctive identity vis-à-vis a host society (societies)"). So here we find the necessary idea of being scattered, territorial dispersion, and a non-symmetrical relationship with homeland and host land. Diaspora is oriented and is defining itself as identity through what homeland can survive out of its borders, meaning collective memory, national myths, an ideal kinship with a homeland as a virtual possibility of returning. Preserving identity even reshaping the idea of homeland helps diasporans and it is conditioned by maintaining boundaries in and towards host country. Sometimes, according Brubaker observation this goes to a type of resistance to assimilation through several

[3] „They bridge the gap between the individual and society, between the local and the global, between the cosmopolitan and the particular. Diasporas can be used to spread liberal democratic values to their home countries" (Cohen, 2008: 174).

processes as it is self-enforced endogamy or as a consequence of social exclusion. Hence there is in the current literature a position of emphasizing distinctive communities held together by solidarity and positions talking on a very prominent hybridization, fluidization, even syncretism. So on boundary dynamic one can notice an antinomy: boundary maintenance versus boundary erosion.

Coming back to the present meaning of the notion 'diaspora', we intend to show the main sense and signification of the concept and maybe a taxonomy. There are three aspects targeted by the diaspora's discourse, as Vertovec stressed out. Using the notion 'diaspora', one refers either to the process of becoming scattered (a phenomenological usage of the term), or to the community living outside homeland (a cultural and social approach), or simply at the geographical destination of dispersal phenomenon (a spatial, territorial and geographic meaning).

But for a log period diaspora has been a notion "associated with suffering, loss, and victimization. Do contemporary, globally scattered communities opt to characterize themselves in this way?" (Modernity linked it to the nation-state idea and post-modernism questioned the nation-state empowerment perceiving it as hegemonic, discriminatory or culturally homogenizing. Nowadays by diasporans ones are targeting in a very confusing way "immigrants, guest-workers, ethnic and 'racial' minorities, refugees, expatriates and travelers" (Vertovec, 2009: 131-132).

Following the scholarly evolution we can observe the distinction made between diaspora, migration, minority status and transnationalism[4]. Robin Cohen introduced a classification of diaspora's types. He is talking on *victim diaspora* (Jews, Palestinians, Armenians), *labor diaspora* (Indian and Chinese workers), *imperial diaspora* (British, Spanish, Portuguese, Dutch, French during the colonial period), *trade and business diaspora* (merchant communities), *homeland diaspora* (Zionist, Sikhs), *cultural diaspora* (post-modern concept related to post-colonialism, indicating Afro-Caribbean, a cross-border culture spread to U.S., U.K., the Netherlands) (Cohen, 2008 and Lewellen, 2002).

But as much as the uses of the notion diaspora has been extended it is still linked to the idea of nation and that's the reason why almost all scholars cite the description made by Benedict Anderson on nation as "imagined communities"[5] and even extend this definition to other types of communities as diaspora is. Nations and all communities larger than "face-to-face" groups are "imagined" according to Anderson (2006), are invented because the members of these societies, however small a nation would be, will never know each other, will never meet, or hear them, yet in minds of each lives the image of their communion. Also the nation is imagined as *limited* because even the largest one has finite boundaries and they are limited through the frontiers of other (neighboring) nations living around. This description is sending us to a matter of representation, a social representation of nations: "for these forms provided the technical means for 're-presenting' the *kind* of imagined community that is the nation" (Anderson, 2006: 25). In fact, Anderson's definition started up from Hugh Seton-Watson (1977:4) distinction between the concepts of "cultural nation" – a community based on "language, religion and historical mythology or other cultural bonds" and "political nation"

[4] „By transnationalism I refer to the actual, ongoing exchanges of information, money and resources – as well as regular travel and communication – that members of a diaspora may undertake with others in the homeland or elsewhere within the globalized ethnic community. Diasporas arise from some form of migration, but not all migration involves diasporic consciousness; all transnational communities comprise diasporas, but not all diasporas develop transnationalism". (Vertovec, 2009:136).

[5] „I propose the following definition of the nation: it is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign. It is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion" – (Anderson, 2006: 5-6)

– a community which also possesses, in addition to cultural bonds, "a legal state structure". From this point on Seton-Watson estimated the nation as a "significant number of people in a community consider themselves to form a nation, or behave as if they formed one", believing in a "national consciousness". The author noticed that this is about a "fictitious nation" (1977: 5).

An important critique on the theory of nation as imagined community was made by Manuel Castells. He observed that the distinction between "real" and "imagined" communities isn't very useful from an analytic point of view and "empirical inadequate" beyond, of course, the natural demystification of ideologies of "essentialist nationalism á la Michelet" (2010: 31-32). He thinks that ethnicity, religion, language and territory cannot neither build, *per se*, nations, nor, induce nationalism, but "shared experience" can.

In and despite the crisis of legitimacy our world is facing, Castells thinks that power continues to exist and is still ruling society through new forms and "new codes of information and in the images of representation around which societies organize their institutions, and people build their lives, and decide their behavior. The sites of this power are people's minds" (Idem, 425). There are „multiform networks", there is „mass self-communication" (*autocomunicación de masas*)[6] and all of them are staying under the power of identity.

Here we are structuring the very successfully idea of nation, revisiting the idea of imagination and its critics, using as common issue the idea of representation and self-representation and as in all forms of representation we have to deal with language, because no representation could be formed outside language and lacked by words as image's vehicles.

Language, identity and media

The relevance of language in our social existence was stressed by sociolinguist and philosophers. The German philosophers emphasized the link between language and nation, the first one being the basis of the second one. The national consciousness is also related to language, even there are voices denouncing "the trend towards the creation of national consciousness based on language as 'tribalism'" (Steton-Watson, 1977:472).

Diaspora communities are linked by language which involves the communication's vehicle in its triple function: information or messaging, network and transactional or identity negotiation.

Using the internet as a media or talking about the new media one brings further evidence of the impossibility of non-communication, an axiom stated by Palo Alto current or functionalist paradigm. It is impossible not to communicate, the unavoidable feature of communication. ("*One cannot not communicate*" or *Human communication involves both digital and analog modalities* – the axioms of Paul Watzlawick turn diasporic communities and open "online diaspora" as Trandafoiu and others have been called it as an existential condition. According to Watzlawick, new media has „a tremendous effect on communicative and discursive practices" and induced new communicative styles in public sphere.

On the other hand, linking identity on reflection, perception, representations is inevitable. And even accepting that identity means perception, the concept of identity comprises and leads to other different concepts like: "how the individual perceives himself", a variable dependent on the context of perception and „how the person is popularly perceived", marked by prejudices and stereotypes (Lewellen, 2002: 92). Those reflections are often present in media products the more the nowadays society is to be conceived as media and information society. And Diasporas are communities, even „imagined communities" which construct themselves by exchanging products and through the consumption of (media)

[6] See also Constantin Schifirnet: "a new form of communication by which the individual exposes himself in front of a wide audience through new media" (2014: 260)

images. (Lytje, 1996). Diasporic groups developed „mediascapes", how Arjun Appadurai named the „global cultural flow", using networks and a big rage of media communication tools: internet, mail, telephone, fax, film, audiotape, videotape, satellite television etc. The active construction of identities through media discourse and resources became an important area of investigation for many scholars. Diaspora can be conceived as constructed through discourse and reflected trough representations. The spaces of identity created by media imply the possibility of negotiating identity, which is not or is not anymore a given one, but is a cultural construction including notion as: home, belonging, self and community, self and nation, loyalty etc.

On the relationship between language/discourse and identity there are several studies, but the prominent approach is the *Critical Discourse Analysis* that Ruth Wodak has been developed. The author uses the idea of discourse ("language use in speech and writing) as "social practice" implying a dialectical relationship between the discursive event and situations, institutions, social structure, where there is a two-way influence every element of the relationship shaping and being shaped by the others. "That is, discourse is socially constitutive as well as socially conditioned – it constitutes situations, objects of knowledge, and the social identities of and relationships between people and groups of people. It is constitutive both in the sense that it helps to sustain and reproduce the social status quo, and in the sense that it contributes to transforming it" (Weiss and Wodak, 2003: 13). From this point there are foreseeable consequences regarding power, ideology, unequal position of social groups, including ethnic and cultural majorities and minorities.

Significant mutations have been spent in diasporic identities once with the communication and media technology evolution as we will see in the following sections. The revolutionary changes in communications and media techniques made possible a communities deterritorialization or more accurate the possibility of virtual communities, online communities, digital communities able to develop identities and in case of diasporas, able to homeland orientation and even to social mobilization with economically and politically effects and influencing events and politics both in country of origin and in country of residence. The postmodern concept of identity deny the conventionally conceptualized ethnic group identity (Brinkerhoff, 2009). Identity is a complex construct and hybrid identity, concerning diaspora's case is more complicate, because it is an emerged one, a result of a synthesis, even an involuntary one, a mixture of cultures and loyalties, with defaults, as the feeling of being caught in an interspace like *no here, nor there* and advantages, as is the competency developed by the diasporans of "fully navigate one set of cultural norms and then the other, as required by the situation at hand" (Idem: 32). But the most important advantage is brought by the information technology, contributing in forming Diasporas, "providing solidary and material benefits, negotiating hybrid identity, and facilitating purposive objectives" (Idem: 44). There are many connections and bond mediated by internet.

Communication on new media, the new journalism and the new reader

Regarding the internet as a channel of communication and a host for new styles of journalism we can notice that it's offering a very personalized message and an instrument of feedback from the reader. The online journalism creates a new reader, one who can examine the information and, instead the classical one, who is just a consumer of the product delivered by journalist, now became co-creator searching for documents, documenting at ones turn, participating in debates, formulating observations, objections, point of views. The long distance between the journalist and the reader is shortened by the "active reception" (Ulmanu, 2006: 244). The interactivity of the online journalism and the closeness to the readers explain heavily the great success of bloggers fighting redoubtable journalists, surmounting even the paradox of "media" as non-direct discourse by its one name. But, on the other hand "media is message" (McLuhan) and media built and rebuilt representations in a construction and

deconstruction of reality. Goffman: in media one doesn't discover reality but is inventing it and every reader is reinventing and re-signifying it with one's other meanings. The online journalism offers the possibility for the reader of transcending the status of a simple user, consumer, to the one of a transmitter in the formula of "*consumer (user) generated content*" (Balaban, 2009: 161). There are people naming the phenomenon "*citizen journalism*", other are using the term "*produsage*" wanting to underline the blending of producing and consuming information. Another formula is "*participatory journalism*", capturing the idea of "collaborative and collective – not simply parallel action" (Singer et all, 2011: 2), where people from and outside the classical newsroom are participating in media creative ongoing process, even only by comments, discussion forums, user blogs, social networking sites etc., questioning even the *gatekeeping* status of old media and transforming the linear relation with former audience into a non-linear relation with the new co-creators, which are the former audience. The audience-driven consumption is a relevant element of interactivity, functioning between many actors as are the consumers and, the providers able in the online journalism to change roles in media creation process. (Ward, 2002).

On the other hand, according to McLuhan, every communication technology configure and recompose in a different way our perception on world. That's another reason why "media is message". On the other hand in this "global village" (McLuhan) we are living in due to the internet everyone is or may be a journalist. Is an amazing and instantaneous journey of communication from "one to one" (synchronic communication) to "one to few", "one to many", to "many to many" when internet means social networks, chat, forum inducing civic activism etc. (Momoc, 2014:35). Still, Trandafoiu doesn't believe that 'web 2.0.' represents a civic activists' space but rather social and cultural one, lacked by traditional structures and by leadership (2013).

With respect to diaspora's online presence, "the internet is the quintessential diasporic medium" (Bernal apud Trandafoiu). Here online communication comprising "old new media" – online newspapers and magazines, but also new media, websites, blogs, forums ensure all three functions of media: information network and transaction, negotiating identities. Not ultimately websites, press, forums enable linguistic practices, involving a fictional and virtual returning home through language.

The migrant needs of acclimatization through useful information are the prime incentive of being online. Also being a migrant the problem of identity become a critical and imperative one. Diasporans have to readjust their representations about self and about others accordingly and media helps in crystallization of self-conscience and the conscience of other.

Diasporans need to relate or to redefine relations with home and homeland. As Tönnies, in his comprehensive *Gemeinschaft and Gesellschaft (Community and Society)* defined "home" as physical location but also living body of "kinship". The need for homeland and the home sickness, the homeland nostalgia is linked to the representation of happiness as being at home, surrounded by his family and "his own circle" (c*hez soi*) (Harris, 2001: 28). The feeling of being deprived by this strong environment, losing home and homeland, make diasporans to compensate ones lost and being online is a way of recuperating some bearings; being online isn't equivalent with being at home but it isn't either being elsewhere. Being online is a third option, is being in a virtual space where language practices enable diasporan to feel like being home and the need of networking with people feeling the same, experiencing the same, understanding the privations which ones face in diaspora is satisfied through a new media environment.

So new media satisfy in different ways different networking needs reestablishing and redesigning connections with the family left at home, creating new connections with other diasporans, preparing new connections in host land by using information from media in order to adjust ones behavior in order to integrate in the new world. So if from one point of view

media has an escape function, like art or culture, offering a fiction to stand for reality for a short time, with respect to adaptation process it's making the link between the past and the future and from an interiorized, already acquired world to a one to acquire. Media is out of space and out of time: is interregnum, recces and for this reason it's a privileged reality. Imagine for a moment the metaphor from Hölderlin's poem *Abendphantasie*: "Outside of his hut, the ploughman sits/In the shade, his hearth comfortably smoking,/The evening bells graciously welcome/A wanderer into the peaceful village"[7]! The ploughman, the one who stays, has the infinite comfort of being at home, with a warm hearth, while the wanderer is only welcomed but he is not staying, he is a wanderer.

Digital Diasporas: communication, community, identification

„The Internet is a communication medium that allows, for the first time, the communication of many to many, in chosen time, on a global scale. As the diffusion of the printing press in the West created what McLuhan named the 'Gutenberg Galaxy', we have now entered a new world of communication: the Internet Galaxy." (Castells, 2001: 2-3).

Internet was on the one hand due to the creation of new forms of community dispensed by the idea that pre-internet territoriality was a necessary condition for the formation of communities. On the other hand fictionalizing Internet is a form of virtual community invading our real life. The emergence of all new electronic form of communication, including internet, changed for good our culture. We are living in a media environment and new media is now part of our lives, bringing new patterns of social interactions.

Digital diaspora is a relative recent phenomenon, and its evolution is linked to the electronic communication one, given the possibility offered by the Internet for the scattered as they are the diasporans. For diasporas online communication and the use of cyberspace has been signified not only the possibility to maintain relationships with family friends left behind and to find out news from the country of origin but it is also being a great opportunity for forming and strengthening de-territorialized communities.

Expressions like „digital diaspora" or „online diaspora" reflect the engagement of those communities, as defined above, in activities circumscribed to information technology. Michel Laguerre defines virtual diaspora as „*an immigrant group or descendant of an immigrant population that uses it connectivity to participate in virtual networks of contacts for a variety of political, economic, social, religious, and communicational purposes that, for the most part, may concern either the homeland, the host land, or both, including its own trajectory abroad"* (2010: 50). He considers the digital diaspora as an interface of the real diaspora. The use of cyberspace by diasporans for the purpose of participating or engaging in online interactional transactions is not depending if concerns virtual interaction with members of the diasporic group living in the same foreign country or in other countries, with individuals or entities in the homeland, or with non-members of the group in the hostland and elsewhere. In Laguerre conception virtual diaspora is „the cyberexpansion of real diaspora". And our world „connectivity" achieved by IT tools, made possible the affirmation of diaspora's digital identity.

On the other hand a lot of studies based on online forums revealed that Internet is offering not only a "virtual togetherness" but actions and interactions going on there are also closely intertwined with participants' projects and pursuits in their offline lives" (De Leewe, 2007: 188). So the online and offline existence are not necessary separated by an ontological border, they are interfering plans, continuous poles of diasporans existence due the pressing need of "keeping in touch".

[7] Friedrich Hölderlin, *Abendphantsie/ Evening phantasy*, translated by Maxine Chernoff and Paul Hoover.

We can underline the following dimensions of digital diaspora communication: informational, interactional, of identification, transactional and escapism. There is a strong connection between this dimensions, so it is hard to treat them separately.

The first one refers to the ability of finding useful information due Internet, using conational' experience. Diasporans' narratives talk on their own specific local experiences, but also exchanging information on homeland politic and economic situation (Trandafoiu, 2013). The information is vital for the transition process for every person out of own environment, facing with new experiences: legal information on labor, housing, identity documents, health and social insurance etc. Beyond the pragmatic layer of practical and accommodation information, digital diaspora is focusing on cultural information too. There are numerous cultural association organizing meeting and events and their presence and activity is signaled by forums and websites, online newspapers, all in all, information is provided by diaspora's media channel.

From here it's easy to follow the second dimension of digital diaspora, the interactional one. Diasporans they need not only information but also ties, relations with other members of diaspora and with those left at home. The network dimension is a very important one both psychologically, but also social. It is the dimension stressing the triad diaspora-homeland-hostland.

The third dimension concerns identity and online identification. It has been said that online identity is a fictive one, and for this reason it doesn't prove anything. I am thinking there are a lot of useful information to be obtain even from a fictive online identity, because diasporans narratives are often more sincere of anonymity, when a person just use online channel to express emotions and states and stories that otherwise would not share. Diaspora's communication is sharing identities and reshaping identities even expressing and performing "digital identities".

The transactional dimension concerns any type of exchange, information exchange, emotional exchange (sharing), but also negotiating identities. Online diaspora is a form of social contract with rights and obligations, with rules, where diasporans engage in social, emotional and civic exchanges.

The escape function of digital diaspora refers first of all to the empowerment model. "Digitization empowers marginal peoples in many different ways, as the initiative may come either from within or from without. Those who must stay at home because of family obligations (taking care of children, elderly parents, or handicapped persons) have been isolated from the labor force, but with computer access they are able to look for jobs that do not require physical presence in the workplace" (Laguerre, 2010: 55). The empowerment concerns not only economic and labor issue, but is also a social, communicational, cultural, religious, political empowerment. This dimension offer the possibility of demarginalizing disadvantage people but is also an escape strategy of being under an online identity anyone you want to be anytime you want to, being at just a "click distance" from anyone, covering a serious source of frustration, the one of being scattered.

BIBLIOGRAFIE:

1. ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, revised edition, Verso, London and New York, 2006.
2. BAILEY, Olga, GEORGIOU, Myria and HARINDRANATH, Ramaswami (eds.), *Transnational Lives and the Media Re-Imagining Diaspora*, Palgrave Macmillan, London and New York, 2007.
3. BALABAN, Delia, *Comunicare mediatică,* Tritonic, București, 2009.

4. BRINKERHOFF, Jennifer, *Digital Diaspora. Identity and transnational engagement*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, 2009.
5. BRUBAKER, Rogers, The 'diaspora' diaspora, in *Ethnic and Racial Studies*, vol.28, no1, jan.2005, pp.1-19.
6. CASTELLS, Manuel, *The Internet Galaxy. Reflections on Internet, Business and Society*, Oxford University Press, Oxford and New York, 2001.
7. CASTELLS, Manuel, *The Information Age. Economy, Society, and Culture*,Volume II, *The Power of Identity*, Owiley-Blakwell, Chichester, 2010.
8. COHEN, Robin, *Global Diaspora. An introduction*, second edition, Routledge, London and New York, 2008.
9. DE LEEUW, Sonja and RYDIN, Ingegerd, „Diasporic Mediated Spaces", BAILEY, Olga G. et all (eds.), *Transnational lives and the media : re-imagining diaspora*, Palgrave MacMillan, London, 2007, pp.175-194
10. HARRIS, Jose, (ed.) *Tönnies. Community and Civil Society,* translated by Jose Harris and Margaret Hollis, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 2001.
11. LAGUERRE, Michel, „Digital Diaspora", in Andoni Alonso and Pedro j. Oiarzabal (eds.), *Diasporas in the New Media Age. Identity, Politics, and Community*, University of Nevada Press, Reno, Nevada, 2010, pp.49-65.
12. LEWELLEN, Ted C., *The anthropology of globalization : cultural anthropology enters the 21st century*, Bergin & Garvey, Weastport, Conecticut and London, 2002.
13. LYTJE, Inger, "Media and the Cultural Condition: Language and Education" in Gill, I., and Karamjit, S., *Information society: new media, ethics and postmodernism*, Spring, London, 1996.
14. MARTIN, J.R. and WODAK Ruth (eds.), *Re/reading the past: Critical and functional perspectives on time and value*, John Benjamins Publishing, Amsterdam and Philadelphia, 2003.
15. MOMOC, Antonio, *Comunicarea 2.0. New media, participare și populim,* Adenium, Iași, 2014.
16. SAFRAN, William, „Diasporas in modern societies: Myths of homeland and return", *Diaspora: a journal of transnational studies*, 1(1), 1991, pp. 83–99
17. SCHIFIRNET, Constantin, *Mass media, modernitate tendentiala si europenizare in era Internetului*, Tritonic, Bucure;ti, 2014.
18. SETON-WATSON, Hugh, *Nations and States. An Enquiry into the Origins of Nations and Politics of Nationalism*, Methuen, London, 1977.
19. SINGER, Jane B., HERMIDA, Alfred, DOMINGO, David, HEINONEN, Ari, PAULUSSEN, Steve, QUANDT, Thorsten, REICH,Zvi and VUJNOVIC, Marina, *Participatory journalism: guarding open gates at online newspapers*, Wiley-Blackwell, Chichester, 2011.
20. TÖLÖLYAN, Kachig, „Rethinking diaspora (s): stateless power in the transnational moment", in *Diaspora: a journal of transnational studies*, 5(1), 1996, pp. 3–36
21. TRANDAFOIU, Ruxandra, *Diaspora online: Identity, politics and Romanian Migrants*, Berghahn Books, New York, Oxford, 2013.
22. ULMANU, Alexandru-Brăduț, "Jurnalismul online: Internetul, mijloc de colectare și difuzare a informațiilor", în Coman, Mihai (ed.), Manual de jurnalism, vol.II, Polirom, Iași, 2006, pp.243-283.

23. VERTOVEK, Steven, *Transnationalism*, Routledge, New York, 2009.
24. WARD, Mike, *Journalism online*, Focal Press, Oxford, 2002
25. WEIS, Gilbert, WODAK, Ruth, „Introduction, Theory, Interdisciplinarity and Critical Discourse Analysis" in Weis, G. and Wodak, R. (eds.), *Critical Discourse Analysis. Theory and Interdisciplinarity*, Plagrave MacMillan, London, 2003, pp.1-32.

THREE MEN IN A BOAT: NIETZSCHE, ADORNO AND CIORAN. ON TRANSMUTATION OF VALUES

Ovidiu Marius BOCŞA
North University of Baia Mare

Abstract : The thinker who lived with intensity nihilism until the end, its prophet,who managed to overcome it, was Friedrich Nietzsche. To go with him beyond nihilism and skepticism, it is necessary to free ourselves of preconceptions, because there is already a philosopher profile that goes beyond good and evil, and whose features related to the reception of truth by pulses of living, by feelings and sensitivity intermediate forms of the will, the senses and not reason.The direction of nihilism, and still poor image we have about Theodor Adorno, extremely complex because of his writings addressed primarily to an elite, we find affinities in fragments full of lessons for our times. From a stylistic direction, Emil Cioran completes the picture of "Three Men in a Boat" indicating the Styx shores. We propose to examine, at least in part, the treasure from their boat, always in danger of sinking due to their weight, as it remained from ancient times: the burden of knowledge.

Mots-clés: nihilism, skepticism, transmutation of values, communication, ethical conduct

INTRODUCTION

Aluzia titlului[1] la o narațiune cunoscută pornește de la imaginea bărcii plutind pe râul-timp. Ne referim la parcurgerea timpului din perspectiva unor gânditori de excepție, care par a avea puține în comun și totuși sunt câteva aspecte care fac ca ei să se întâlnească în aceeași "barcă". Este vorba de trei gînditori neîndreptățiți prin simpla lor etichetare ca nihiliști. Cea mai bună definire a nihilismului, ne-a rămas de la Friedrich Nietzsche[2]. El a profețit nihilismul și l-a depășit. Theodor W. Adorno[3] continuă să fie studiat cu surprindere crescîndă, descoperind filiația unor idei aclamate abia la urmașii săi -în vogă astăzi: Karl-Otto Apel[4] și Jurgen Habermas[5], a căror realizări îi datorează mult mai mult decît se știe.[6] Am îndrăzni a

[1] *Jerom K.Jerom ,Three Men in a Boat /Trei într-o barcă ,este o narațiune comică, în care trei prieteni pentru a se elibera de osteneala zilei pornesc într-o plimbare luîndu-și și cîinele cu ei. În construcția analogiei ca punct de pornire, considerăm "câinele imaginației" adulmecînd adevărul…"viclenia istoriei" și pasajul hegelian din Fenomenologia spiritului referitor la răsturnarea lucrurilor. Dacă pentru Adorno răspunsul derivă din dialectica negativă, refuzul sistemului și al generalizărilor, înseamnă că într-o lectură atentă trebuie avut în vedere amestecul de negativ și pozitiv ca și în scrierile chineze unde se aplică tehnica modulării semnelor."Răsturnarea băncii" în vâltoarea râului , este metafora prin care exprimăm obsesia negării la Cioran. În acest sens s-ar putea experimenta și citirea inversă a lui Cioran: adică până unde merg consecințele Silogismelor amărăciunii,sau până unde deconstrucția postmodernă din Tratatului de descompunere reprezintă puncte de acumulare ce solicită efortul reflexiv? Fiecare din cei trei au cunoscut în felul lor infernul devenit realitate. Pentru Adorno,expresia maximei degradări a rațiunii este nazismul și reprezentativ pentru toate atrocitățile -fenomenul Auschwitz,de unde și imperativul adornian de a face totul ca așa ceva să nu se mai repete niciodată. De aceea este nevoie de o educație care să se opună Barbariei.*
[2] *1844 –1900 .Vezi: http://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche*
[3] *1903 –1969. http://en.wikipedia.org/wiki/Theodor_W._Adorno*
[4] *n.1922. http://en.wikipedia.org/wiki/Karl-Otto_Apel*
[5] *n.1929. http://en.wikipedia.org/wiki/J%C3%BCrgen_Habermas*

spune chiar că Adorno și-a fixat idele în diferite puncte de acumulare supuse reflecției, păstrînd unele rezerve întemeiate, în vreme ce urmașii lui, în dorința de a clarifica unele lucruri, n-au scăpat de ispitele utopiei. Critic cultural, muzicolog, filosof , membru de frunte al Școlii de la Frankfurt, Theodor Adorno poate fi considerat ca personalitate resursă. Confluențe ale gândirii epocii sale, ca și ale filosofiei germane se regăsesc în opera sa, care presupune dificultăți majore întâmpinate de cititori din cauza stilului său complex, extrem de dens cu particularități ce presupun o deschidere spre un orizont cultural vast[7]. Tot ce a scris Adorno este marcat de accente etice, de compasiune în fața suferinței.

Emil Cioran prin opera sa a construit versiunea unei confesiuni ce a experimentat negația dincolo de limitele raționalului.[8] Ceea ce însoțește sinuciderea metafizică este bocetul și carnavalescul și în cele din urmă auto-anularea. Procedura îmi pare înrudită cu logica ironico-dramatică a lui Marin Preda într-o citare aproximativă din bătrânul Moromete "Adică ai dreptate, de ce să tragi carul cu boi de-o parte, când salcîmul poate cădea peste voi?".Cu vorbele lui Cioran: „Ce e formulat devine mai clar, de o intensitate degradată, în sensul terapeutic al confesiunii și conslării..."[9] Caracterizându-se la fel de ironic, el subliniază : "Aspectul de luptător,negația ca depășire,diminuare a intensității trăirii.Înțelegi?Impresia că toți trăiesc cu o iluzie, cu excepția mea.Comedie și pentru a nu te înșela, neparticiparea la această comedie." Presa timpului nota cu apariția Tratatului de descompunere[10] piesa clasică a nihilismului secolului XX.": „ Iată-l pe ce-l ce-l așteptam, profetul vremurilor concentraționare și a suicidului colectiv...El va depune mărturie pentru epoca noastră."[11]

1.Voința de putere, interesele și persuasiunea unor nevoi

---

[6] *Ne vom ocupa de filiația unor idei esențiale în altă lucrare, însă.Un aspect al creației sale nu trebuie uitat: Se știe că a scris într-o epocă în care groaza i-a pătruns în oase. Poate că în zilele noastre e mai greu de imaginat ce însemna să fii evreu în Germania nazistă.Nici exilul american n-a fost un paradis.*

[7] *Amintind nume precum Karl Marx,György Lucáks,Ernst Bloch, Freud,.Kierkegaard, Max Weber, Max Scheler, Georg Simmel, Siegfried Kracauer ,Walter Benjamin, Max Horkheimer reprezintă doar o enumerare minimală. Din direcția artistică Schönberg, Schreker, Stravinsky, Bartok, Busoni, Delius, Hindemith. Bernhard Sekles Eduard Jung. Bartok, Busoni, Delius, și Hindemith reprezintă reperele sensibilității dezvoltate dincolo de zestrea genetică din partea ramurii artistice a familiei începînd cu mama sa.*

[8] *Emil Cioran (1911- 1995) un stilist mult comentat pentru scrierile sale în română (5) și franceză (8) aduce oarecum complementar imaginea celuilalt țărm al Styxului. În timpul său și după el ,totalitarismele s-au dezvăluit în atrocitatea manifestărilor răului, iar suferințele căutărilor și confesiunilor sale indică zbuciumul rațiunii ce-și pierde semnificațiile ultime. Într-adevăr,ce mai poate rămîne,după negarea vieții,a lui Dumnezeu,a societății, a moralei?*

[9] *Apocalipsa după Cioran, http://www.trilulilu.ro/video-cultura/apocalipsa-dupa-cioran-documentar*

[10] *Ibidem, vezi și Apocalipsa după Cioran, Editura Gallimard,*

[11] *https://vimeo.com/19781872.Vezi și http://webcultura.ro/apocalipsa-dupa-cioran/*

Înțelesul transmutării valorilor se face prin impulsurile voinței de putere, prin raționalitatea ce se supune acestora,devenind o raționalitate instrumentală. Voința de putere[12] este prefigurată metafizic și la Schopenhauer[13], dar este deja un titlu consacrat la Nietzsche (întâi în manuscrisele din 1885), iar intenția abordării tematice transpare și în corespondența: chiar dacă înainte era doar "sentiment al puterii", apăruse ca expresie în capitolul "Despre depășirea de sine"[14]. Este o întâmpinare a imperialismului și o previziune a erorilor civilizației, a iluziei progresului. Totul este supus dominației,rațiunea în manifestările sale se subordonează producerii de bunuri pentru o piață de schimb unde intervin interesele ca forme ale dezbinării,antagonismelor. Într-o lume a bunurilor abundente și consumerismului,totul se produce și consumă standardizat,organizat urmând persuasiunii mass-media privind presupuse nevoi,din care se exclude treptat adevărul,binele,frumosul ,păstrându-se urma lor,amintirea,umbrele . Revizuiri ale unor aspecte metafizice și epistemologice apar distinct la Friedrich Nietzsche[15] și la Theodor W.Adorno[16]. Într-o primă lectură a lui Nietzsche, avem

---

[12] *Ne referim în special la versiunea românească,Nietzsche, Voința de putere, Încercare de transmutare a tuturor valorilor (Fragmente postume),Traducere și Studiu introductiv de Claudiu Baeiu ,editura AION ,1999,ISBN 973-97662-6-9 ,în original Friedrich Nietzsche Der Wille zur Macht Versuch Einer Umwertung Aller Werthe Nietzsches Werke , BĂNDE IX-X, Alfred Kroner Verlag Leipzig 1918 cu variantele: a) ediția "mare": Nietzsche, Werke, Kritische Gesamtausgabe, hg. von G. Coli und M. Montinari, Berlin, 1967, W. de Gruyter; b) ediția "de studiu": Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in Banden, hg. von G. Colii und M. Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag, de Gruyter, Munchen. Berlin, New-York, 1980. Observăm elementul central al gândirii sale voința de putere (der Wille zur Macht), ce face posibilă înțelegerea conduitei umane ca sens al adaptării cf. Nietzsche 1886, p. 13., Nietzsche 1882, p. 349., Nietzsche 1887, p. II:12, respingând teoria utilitarismului privind dorința de fericire și plăcerea ca ținând de un stil de viață cf. Brian Leiter, Routledge guide to Nietzsche on morality, p. 121, respectiv Nietzsche 1888c, §2. Vezi și http://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche*

[13] *Lumea ca voință și reprezentare (Die Welt als Wille und Vorstellung) opera principală a lui Arthur Schopenhauer (1788– 1860) dezvăluie o lume a iluzilor,instinctelor și a unor habitusuri care călăuzesc omul într-o adaptare permanentă pentru supraviețuire.Suntem așadar călăuziți mai degrabă de iluzii care dau un sens faptelor noastre,iar aceste fapte sunt reflexul unor obișnuințe, a voinței de a trăi ca forță vitală și dincolo de aceasta ,de a ne înconjura de construcții epistemice al căror adevăr încercăm să-l argumentăm fără a scăpa de contradicții, îndoindu-ne încă de puterea lor asupra noastră și năzuind în puterea noastră ca justificatoare a adevărului și poate mai puțin spre un adevăr care să ne justifice. O voință mereu nemulțumită , asemenea întrupărilor sankarei indienilor, își caută adevărul recunoscut de cele 4 nobile adevăruri din Vedanta și Buddism sau misticismul creștism: suferința,boala,moartea, zbuciumul trecerilor succesive. Realizarea eliberării de suferință în viziunea sa e posibilă prin negarea Voinței, prin contemplația artistică sau prin asceză, renunțare și meditație. Schopenhauer are îndoile asupra rațiunii umane și a legilor morale ce ar emana de la aceasta.Doar "milă" ar întemeia comportamentul moral. Depășirea egoismului prin compătimire și înțelegerea suferinței lumii, face posibilă o raportare adecvată cu semenii săi (Über die Grundlage der Moral, 1840). Dacă am compara cu Întemeierea binelui la Soloviev, am descoperi din nou mila, iar alături de ea, pietatea și rușinea sau pudoarea.*

[14] *Vezi partea a II-a din Zarathustra*

[15] *Friedrich Nietzsche (1844 –1900),a cărui filosofie,aproape o profeție a secolelor următoare, explică fenomene ale timpului nostru în care suntem captivi încă.*

[16] *Theodor W. Adorno (1903 -1978) personalitate marcantă a gândirii germane de după al doilea război , dezvoltă gândirea critică alături de ceilalți reprezentanți ai școlii de la Frankfurt.El pornește în mod specific de la cercetarea dezvoltării personalității autoritare și anti-semitismului ,ca fenomene ce ar desluși relația dintre teorie și practică călăuzind palierele metafizicii și eticii .Raportarea față de cele mai tragice evenimente ale timpului "după Auschwitz" (Bernstein 2001, 371–414; Zuidervaart 2007, 48–76) dezvoltă noul imperativ adornian de a se acționa în așa fel (sub impulsul unei noi educații împotriva barbariei) încât să nu se mai repete acele imense tragedii. (ND 365). Adevărul,suferința,sensul solicită o schimbare dincolo de ontologia ascunsă a utopiilor. Adorno vorbește despre o filosofie a speranței (aforismul final din Minima moralia) și rezistența prin raportare la transcendență (ND 404–5):"No light falls on people and things in which transcendence would not appear [widerschiene]. Indelible in resistance to the fungible world of exchange is the resistance of the eye that does not want the world's colors to vanish. In semblance nonsemblance is promised."*

impresia unui cerc vicios (anticipat) în care se zbate civilizația. Pesimismul și nihilismul se intercondiționează și interpătrund pentru a defini aspectele decadenței. Nietzsche nota: *"Ceea ce povestesc eu este istoria următoarelor două secole. Descriu ceea ce vine, ceea ce nu mai poate să vină altfel: irumperea nihilismului. Această istorie poate fi scrisă chiar de acum: căci ea este opera necesităţii. Acest viitor grăieşte deja prin sute de semne, acest destin se anunţă pretutindeni; pentru această muzică a viitorului s-au ascuţit deja toate urechile. Intreaga noastră cultură europeană se-ndreaptă de mult, cu o tortură a tensiunii ce creşte de la un deceniu la altul, ca înspre o catastrofă: cu nelinişte, violent şi rapid: asemănător unui fluviu, ce vrea să ajungă la capăt, ce nu mai chibzuieşte, căruia îi este frică să chibzuiască."*[17]

Răspunsul la întrebarea "de ce?" este cu atât mai dificil cu cât se menține confuzia dintre cauză și scop , în vreme ce acestea dezvăluie rănile pe care le presupune înșelătorul progres (al cunoașterii,al tehnologiei ,al organizării etc. în care omul însuși pare a-i fi pierdut valoarea). Manifestările binelui refuzând să se lase surprinse într-o lume aflată sub semnul ororilor războiului sau a ceea ce a însemnat Auschwitz [18], formularea adorniană surprinde un adevăr: Viața bună, corectă nu poate fi găsită în viața greșită pe care o trăim[19]. Astfel, marile speranțe ale Epocii luminilor și entuziasmul încrederii depline în raționalitate și-au pierdut suportul de credibilitate în fața eșecului cunoscut ,raționalitatea retrăgându-se în mit.[20]

Adorno are cercetări importante dedicate lui Kant și Hegel. El a observat că dacă la Kant relația dintre domeniul libertății și cel al istoriei este mediată de conflicte, la Hegel există presupoziția unui progres de la conștiință la conștiința libertății deși precaritatea teoriei se întrevede în relația dintre universal și individual prin parcursul istoric și intensificarea procesului de concentrare și de birocratizare care are ca efect reducerea la statutul de funcții,atât în Est și în Vest. Așadar, libertatea ajunge să fie limitată la auto-conservare, iar procesul continuă în modul cel mai subtil prin mass-media, prin „industria culturii".[21] Acest fapt se explică prin slăbiciunea subiectului, dependența de consum, răspîndirea excesivă și dominantă a conformismului.[22] Se păstrează poziția sceptică în privința progresului în conștiința libertății, chiar în privința democratizării treptate a instituțiilor politice .Se remarcă

---

[17] *Aforismul 2 din Voința de Putere.În Aforismul 3,Nietzsche consideră că a trăit cu intensitate nihilismul,a meditat asupra sa și l-a depășit.*

[18] *De fapt a totalitarismelor , care completează tabloul ororilor, spre a indica fie și doar o lucrare ce le dezvăluie Alain de Becanson,Nenorocirea secolului,Humanitas,2007*

[19] *Prezentă ca motto în Minima moralia, este considerată drept principiu al epistemologiei negative dezvoltate de autorul Dialecticii negative.*

[20] *Vezi și Epoca luminilor ,carte scrisă de Adorno împreună cu Marx Horkhemer, în care întâmplările culturii și raţiunii în manifestările ei practice ,fetișismul,cultura de masă,reificarea,consumerismul își găsesc analogiile cu pățaniile lui Ulise .*

[21] *Termenul german Kulturindustrie este propus și dezvoltat în cap. "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception" din Dialectic of Enlightenment (1944), rod al colaborării dintre Theodor Adorno (1903–1969) și Max Horkheimer (1895–1973).Se referă la standardizarea bunurilor și a formelor binelui ca bunuri culturale și marfă de schimb,transformând și omul în obiect (reificare) în cadrul unei mase sociale pasive manipulate prin publicitate și știri ce cultivă false nevoi ce pot fi satisfăcute de producția excesivă a unor lucruri și obișnuința unui stil de viață (hedonist) și a unor relații false (precum fetișizarea bunurilor de consum)neglijându-se libertatea ,creativitatea etc.Asupra reperelor autentice ca nevoi reale insistă Herbert Marcuse în Eros and Civilization, 1955),arătând pericolul renunțării .Vezi șihttp://en.wikipedia.org/wiki/Culture_industry*

[22]

opoziția în substanța puterii sociale și apatia de care e cuprins spiritul ,amintind de remarca lui D`Holbach privitoare la sufletul omului care se poate revolta sau se veștejește în absența libertății. Adorno și Horkheimer accentuează analogia dintre nazismul german și industria filmului american,ambele făcând uz de industria culturii create și diseminate de instituții specializate dezvoltînd consumerismul (inclusiv al valorilor induse prin propaganda manipulativă) societății devenite masă condusă de o rațiune și ordine dată în care individul își pierde idealurile absorbit de alte nevoi decît cele personale.

Analizat din multiple perspective,dar mai puțin sub aspect filosofic, zbuciumul sufletesc al lui Emil Cioran , trimite deopotrivă spre nihilismul și pesimismul enunțat de Nietzsche și ecourile unei etici a rezistenței adorniene,cu reticențele asumate.

Operele celor trei autori prezintă unele asemănări în măsura în care sunt o suită de fragmente ce au o articulaţie conceptuală, de regulă, paradoxală, adică, tocmai, un aspect aforistic într-o prelucrare extrem de îngrijită. Despre Nietzsche se știe că este este un gânditor unitar, temele lui se condiţionează reciproc într-o manieră logică, iar nu aleatorie, fapt pentru care filosofia sa a şi fost numită un "sistem în aforisme"[23]. O asemenea caracterizare surprinde funcţia esenţială a aforismului pentru aceste scrieri.

Pentru Nietzsche , aforismul este “un alt mijloc de cunoaştere,întemeiat pe o altă perspectivă asupra cunoaşterii, sau, mai exact, asupra necunoaşterii” [24].Așa cum se observă „temele esenţiale ale lui Nietzsche sunt voinţa de putere, transmutarea tuturor valorilor şi eterna reîntoarcere”.Concepția sa despre "adevăr", vizează raportul dintre subiect şi obiect, logică, metafizică, aspecte epistemologice prezente și la Emil Cioran,în vreme ce în cazul lui Adorno se poate vorbi despre o "epistemologică negativă", în sensul că binele nu poate fi cunoscut datorită lipsei manifestărilor acestuia. Unele teme adorniene sunt recurente și contradictorii,sau mai precis urmează o logică a contradictoriului,din care detaliile individuale nu pot fi omise,ele furnizînd tensiunea dintre formă și fond,indicând prezența unor forme dominante ,deopotrivă în artă, muzică și societate ce se dispun în straturi constitutive ale așa-numitei „dialectici negative”.Deopotrivă metodă și trăsătură specifică a scriiturii sale ,dialecticii negative i se consacră o întreagă operă[25], extrem de complexă,din care capitolul despre libertate reprezintă .

Temă recurentă și predilectă la Nietzsche ,**voința pentru putere** este însoțită de o critică a posibilității de accedere la "adevăr" ca valoare fundamentală a cunoaşterii : "adevărul" este o invenţie, "cunoaşterea" este fabulaţie (spre deosebire de legitimitatea cunoaşterii kantiene a "fenomenelor"). Respingerea concepției aristotelice a adevărului ca adecvatio) implică reticența față de subiectul cunoaşterii înzestrat cu structuri transcendentale, optând pentru pluralitatea de impulsuri ce ajung, pe rând să domine "conştiinţa". În mod asemănător , Adorno are în vedere pulsurile unor habitusuri ale căror repetare și asociere dau un grad de funcționare,manifestare concretă a rațiunii , care este raționalitatea,dar uneori opusul ei.

[23] *Studiu introductiv la Voința de putere,p.XXI și K. Lawith, Nietzsches Philosophie de,. ewigen Wiederkehr des Gleichen, Kohlhammer, Stuttgart, 1956, p. 15*
[24] *Ibidem*
[25] *Vezi http://members.efn.org/~dredmond/ndtrans.html*

Tensiunea dintre formă şi fond, explicată de Adorno -şi de altfel prima din cele 10 teze ale vorbirii filosofului[26]- în abordarea lui Nietzsche vizează crearea unei rupturi profunde in interiorul subiectului[27]. Dezvoltarea criticii "adevărului", rece dincolo de zona ideilor metafizice, descriind deopotrivă situaţia manifestărilor omului ca subiect, şi toate valorile: într-o evidentă transmutare Dincolo de Bine şi de Rău , depăşind planul moral prin cuprinderea întregului orizont în care este implicat omul şi raţionalitatea. Privind din exterior suma manifestărilor raţiunii presupune reevaluarea cunoaşterii, a subiectului, a conştiinţei ce se înscriu în sfera obişnuinţelor nu mai găsesc "firului Ariadnei" ,labirintul în care rămâne omul (cînd se renunţă la rolul privilegiat al intelectului) poate întâlni monştri ,unde obişnuinţele se leagă de paradigma occidentală în care opusul intelectului este sensibilitatea - "iraţionalul" , Minotaurul ce ia în stăpânire labirintul.O nouă perspectivă valorică în viziunea lui Nietzsche ţine de dominaţia snsibilităţii asupra intelectului.Dacă este vorba despre o "răsturnare a platonismului" ,ea poate fi o întoarcere la origini prin sensibilităţile corpului (formă străveche a adaptării originare) şi "experiment în privinţa adevărului", depăşind neîncrederea în valorile secolului XIX şi păstrând drept ancoră "voinţă de putere".[28]

Dihotomia raţiune şi simţire nu se construieşte ca o realitate şi ca atare există o memorie,o inteligenţă şi manifestare a raţiunii prin simţuri încorporate ale căror sensibilitate, constituie pentru Nietzsche un câmp al unor stări opuse, îndeobşte considerate contradictorii (plăcere-neplăcere). Interioritatea omului, de asemenea confirmă că aceste stări contradictorii tind să se excludă reciproc deşi ele îşi asigură subzistenţa într-un “acord” al posibilităţii de dominare şi implicit al dependenţei.Tocmai în aceste aspecte rezidă modelul "voinţei de putere" ,iar Nietzsche are tentaţia extinderii pentru întregul real,după acceptarea voinţei ca trăire subiectivă asupra căreia insistase Schopenhauer până la demnitatea de principiu metafizic. Observăm afinităţi existente între “voinţa de viaţă” la Schopenhauer şi ”voinţa de putere” la Nietzsche .Ele coexistă şi se pot suprapune,dar pentru primul caz reţinem că voinţa este una şi unică (ca principiu) în vreme ce acesteia îi revin ipostazieri: o pluralitate de asemenea voinţe. Ne întrebăm dacă firul Ariadnei îl constituie cumva însuşi corpul cu tipuri de voinţe ce ar decurge din nevoile lui cu tensiunile ce solicită organizarea,specializarea şi chiar armonizarea.[29]Dacă logica nu mediază între trăirile contradictorii în chipul de afecte,pasiuni .manifestări organice ,analogia explică multiplicitatea expresiilor voinţei de putere. Aşa cum logica folosea conceptul în sensul unei unităţi cuprinzând diversitatea, se întrevede un punct de acumulare al aproximărilor ce uită diferenţele, or morfologia nu se supune identităţii,fapt ce nu ţine de intenţionalitate deoarece fiecare organism este un unicat

---

[26] *Cele zece teze ale vorbirii filosofului,lucrare netradusă*

[27] *Or această ruptură profundă,sau” falie”, poate fi urmată de excluderea oricărei legitimităţi a conceptului de cunoaştere, de auto-cunoaştere, inclusiv al limbajului (prin bulversarea relaţiei semnificant-semnificat) .Discursul lui Nietzsche implică o dialectică negativă proprie atunci când el neagă unitatea subiectului, a eului, pentru a vorbi apoi în numele unui asemenea eu) ,vezi Studiu introductiv XXIIl ca şi interpretarea lui Wolfgang Miller-Lauter, op. cit., p. 18 . Acesta susţine că negarea unităţii subiectului implică respingerea metafizicii tradiţionale, iar presupusa asumare ca subiect, evidenţiază de fapt ineficienţa ontologică a noţiunilor deoarece „indentitatea subiectului Nietzsche neagă toate indentităţile cu care operează subiectul”,inclusiv contradicţiile.*

[28] *M. Heidegger, op. cit., p. 26.*

[29] *D’où cette obsession de se présenter comme le secrétaire de ses sensations. Il a un rythme et non un style (Cioran 1997 : 333).*

cu reprezentările,interpretările şi adaptările individuale la un mediu schimbător .Logica nu mai are un suport obiectiv, pierzându-şi rolul de "deţinător al adevărului" .Viaţa are legile ei, mult mai vaste,faţă de care logica pare a acoperi doar aproximările noastre pentru a da lumii o anumită coerenţă de care depindem,pe care ne-o construim în bună măsură ajungând la încredinţarea validităţii până la proba contrarie.Formele realităţii sunt "acumulări" succesive,asemenea unor puncte reprezentând voinţă de putere .Ele pot pot fi punctuale sau organizate într-un mod ierarhic .Diferenţa faţă de imuabilul monadele lui Leibniz rezidă în faptul că "punctualizările" au propria dezvoltare sub semnul unor dependenţe,dominări şi retrageri,reduceri,subordonări sau anihilări. Reţinem că în perspectiva lui Nietzsche (pusă anume sub semnul unei dinamici ambigue) în raportări diverse: între oameni,om -realitate, dintre subiectul ca obiect al cunoaşterii de sine şi subiectul ca subiect al acesteia ţine mai mult de domeniul artistic,decât de cel metafizic. Ar fi aici o doză de neprevăzut şi imprevizibil,de hazard pur de manifestări ale realului în contexte diferite, iar când contextul esenţial încorporează omul ,creaţia e mediată de impulsuri, de afecte, de trăiri. Există o ambiguitate căutată în raportarea la om , când este privit ca artist sau ca reprezentant al speciei sale. Există o ambiguitate a interpretărilor,dacă manifestările biologicului urmează reperele artistice prin impulsuri similare impulsurilor artistice,sau analogia aceasta a dus la erori regretabile în istoria omului, Nietzsche fiind preocupat de creativitate ca proces artistic, în ambele cazuri este o dorită eliberare de canoanele adevărului,de dogmele unui adevăr.[30] Creatorul, artistul este într-adevăr un om superior ,dar a trece dincolo de bine şi de rău ,este presupoziţia operei de artă , astfel că în realitatea cotidiană "supraomul" este mai curând un ideal , "o metaforă şi o enigmă". Transmutarea tuturor valorilor, mai exact destructurarea valorilor tradiţionale şi înlocuirea lor cu noua perspectivă a voinţei de putere deschide orizonturi mai puţin cunoscute,ce pentru un cercetător care aspiră spre obiectivitate înseamnă prealabila eliberare de idei preconcepute .[31]

Din aforismul sau fragmentul al doilea[32],aflăm aspectul narativ profetic al scriiturii lui Nietzsche,care se referă secolele ce vor urma ca operă a necesităíi:”Întreaga noastră cultură europeană se-ndreaptă de mult, cu o tortură a tensiunii ce creşte de la un deceniu la altul, ca înspre o catastrofă: cu nelinişte, violent şi rapid: asemănător unui fluviu, ce vrea să ajungă la capăt, ce nu mai chibzuieşte, căruia îi este frică să chibzuiască.” Al treilea aforism sau fragment ne indică reflecţia autorului asupra nihilismului şi trăirea până la epuizare şi depăşire a acestui fenomen :”primul nihilist deplin al Europei, care însă a trăit în sinea sa nihilismul până la capăt, l-a lăsat în urmă, l-a depăşit şi s-a desprins de el.”

2.Depăşirea nihilismului înseamnă descoperirea valorilor ca nevoi esenţiale.

[30] *vezi Prefaţa lui Claudiu Baciu la versiunea românească a Voinţei de putere.*

[31] *Ar trebui reconsiderate aspecte privitoare la profilul lui Nietzsche :cît ţine din portretul cunoscut până acum ,de amoralism,artistic,stilistică,acordul faţă de forţa coercitivă ca instrument politic ce asupreşte,împiedică,elimină libertatea individului şi până unde libertatea e privită ca atare şi din ce punct ea a devenit o tiranie; cât ţine de inocenşă şi cât de scepticism sau chiar cinism.*

[32] *Ne raportăm la traducerea românească a Voinţei de putere.*

Nietzsche explică "Încercarea de transmutare a tuturor valorilor" prin mişcarea ce va înlocui nihilismul , "contrară în ceea ce priveşte principiul şi sarcina"; Dacă nihilismul "este consecinţa ultimă a valorilor noastre precedente; pentru că nihilismul reprezintă logica gândită până la capăt a marilor noastre valori şi idealuri, pentru că noi trebuie să trăim mai întâi nihilismul spre a înţelege ce era de fapt valoarea acestor "valori".”[33]

Cauza nihilismului ,așa cum e explicată de Nietzsche în Cartea întâi a nihilismului european nu rezidă în "crizele sociale" ,nici în "degenerările fiziologice" și nici în corupţie,deoarece “Trăim epoca cea mai onestă, cea mai plină de compasiune . Suferinţa, mizeria sufletească, trupească, intelectuală nu pot, ca atare, să producă nihilismul[34] ,ci acesta devine posibil „într-o anumită interpretare, creştin-morală”. Sensul în care Nietzsche vorbește despre declinul creştinismului nu este cel obișnuit al negării acestuia,cât a prefăcătoriei :”datorită moralei sale şi care se autodizolvă datorită ipocriziei și spiritului duplicitar care mimează credința în iubire fără a fi învățat adevărul acestei trăiri,răsturnând sensul credinţei până la falsitatea extinsă peste tot în lumea vieții“.Pierderea sensului indică esența nihilismului,adică scepticismul extins asupra putinţei moralei împinsă spre lumea de dincolo căci viața obișnuită este existența în eroare și pedeapsa manifestării negative,de care încearcă a se desprinde înţeleptul, sfântul sau poetul desprinzând și binele de frumos și adevăr într-o lume ce și-a pierdut valorile.Nietzsche vorbește despre lipsa unei critici a moralei creştine.

Theodor W.Adorno a extins nevoia gândirii critice la nivelul tuturor domeniilor spiritului, în vreme ce manifestările raţiunii s-au dovedit în chip repetat negative,eronate,catastrofale. Există reţineri evidente față absolutizarea raţiunii și raționamentelor .[35]Marele pericol nu vine din partea gestului energic susținut de argumente bazate pe adevăr și respectul vieții ci din partea cotidianului cenușiu al obișnuințelor și al neîmpotrivirii față de erorile raționalității .Cum aceste erori au indicat în repetate rânduri sensul instrumental ,supunerea față principiul dominației și pasivitatea în momentele de răscruce când s-ar fi putut face ceva pentru a evita ororile istoriei, conştiința trebuie să rămână trează în privința pericolelor din partea ideologiilor,a religiilor degradate sub forma unor gnoze. Se întrevede din nou povara cunoașterii și nevoia responsabilității omului . Adorno folosește termenul “lumea vieții”[36] cu presupoziția respectului față de viață,față de posibilitatea comunicării și alegerii dintre atâtea bunuri false, un bine acceptabil. Pentru

[33] *Vezi Voința de putere,fragmentul 4,*

[34] *adică refuzul radical al valorii, al sensului şi al dezirabilităţii.*

[35] *De ce Caietele au devenit pentru Cioran o raţiune de-a fi? À mesure que l'on réfléchit sur lui, on conçoit néanmoins que le Créateur se soit « affligé dans son cœur » de l'avoir créé (Cioran 2003 : 1080).*

[36] *La Kierkegaard și la Adorno,lumea e văzută ca viață,în vreme ce la Schopenhauer ca voință și reprezentare E vorba de contradicţia între lumea venerată şi cea trăită.10.10 „Voici venir la contradiction entre le monde que nous vénérons et le monde que nous vivons, que nous sommes. Il nous reste, soit à supprimer notre génération, soit à nous supprimer nous-mêmes. Le second cas est le nihilisme.” - Fr. Nietzsche, La volonté de puissance. Essai d`une transmutation de toutes les valeurs, vol. I, Paris, Editions Mercure de France, 1925, p. 31.*

Cioran, tot ce intreprinde omul se întoarce împotriva lui .[37]Pentru Adorno (aforismul 101), binele nu este de găsit când omul a început să se asemene plantelor de seră.[38]

Afinitățile între cei trei gânditori ai acestei cercetări decurg din faptul că privesc în aceeași direcție.[39]Privindu-i printr-o grilă comună a nevoii de adevăr,sau mai precis a căutării acestuia la baza nevoilor propuse de Maslow descoperim că gîndirea etică,politică și economică în lumea noastră țin prea mult de "suflul mediocrității, al lamentabilului, al nesincerității" a;adar nihilismul indică faptul că "valorile cele mai înalte se devalorizează"[40]. Tipul raționalității dezvoltate cu marile speranțe și credință în sine a dezvoltat obișnuințe ale omului de a se disprețui pe sine și pe aproapele,să se opună vieţii şi să dispere datorită cunoaşterii; era un instrument de conservare a duplicității,resentimentului,acceptării neadevărului.Fiecare din cei trei filosofi se apleacă asupra unor aspecte[41] ce par a caracteriza postmodernismul zilelor noastre (explicit prin cuvintele lui Nietzsche):

a)Ceea ce cunoaştem nu mai apreciem, iar ceea ce am dori să ne amăgească, nu mai avem dreptul să apreciem ; atunci[42] pentu ce scrie Cioran,cel care neagă totul:pe Dumnezeu, tradiția societatea, aproapele,propriile sentimente etc?

b)În măsura in care credem în morală, condamnăm existenţa (așa cum ni se arată);[43]c) consecinţa nihilistă (credinţa în lipsa de valoare) ca rezultat al evaluării morale: egoismul ne dezgustă (chiar după ce am înţeles imposibilitatea altruismului); necesarul ne dezgustă (chiar după înţelegerea imposibilităţii unui "liberum arbitrium" şi a unei "libertăţi inteligibile").[44] Constatăm că nu mai atingem sferele în care ne-am proiectat propriile valori -dar astfel, sfera

---

[37] *..tout ce que l'homme entreprend se retourne contre lui » (Solitude et destin, traduit du roumain par A. PARUIT, Paris, Gallimard (Arcades), 2004: 223).*

[38] *Minima moralia,183*

[39] *Nihilismul ca logică a decadenței,nu cauză. „Le nihilisme n`est pas une cause, mais seulement la logique de la décadence" – Ibid., p. 113*

[40] *Alfel spus de același Nietzsche: Lipseşte scopul. Lipseşte răspunsul la întrebarea "De ce?".*

[41] *Prima parte din Voința de putere comparativ cu Exercitii de admiratie ,Humanitas,2001*

[42] *Ma thérapeutique consistait donc à dire du mal de Dieu, de Dieu évidemment, ça on n'y peut rien, ça c'est une thérapeutique extraordinaire. Si vous dites du bien de Dieu et de tout le monde, vous êtes foutu. Écrire, c'est la libération intérieure. […] Écrire est une façon de se vider soi-même. C'est une délivrance. Autrement, ce qu'on porte en soi deviendrait un complexe (Cioran 2004 : 279-281).*

[43] *Evocarea cuvîntului eșec/ « échec » dezvoltă o schemă a conștiinței ,în care punctul de sosire e opus celui al așteptărilor : « tout ce que l'homme fait se retourne contre lui : c'est là son destin, et la loi tragique de l'histoire » (Cioran 2004 : 161).*

[44] *Chute dans le temps :Primul strămoș înainte de a se întoarce spre arborele cunoașterii: Premier ancêtre, bien avant qu'il se tournât vers l'arbre de la connaissance. Insatisfait de lui-même, il l'était encore plus de Dieu qu'il enviait sans en être conscient ...Que l'ignorant s'attaquât aux deux arbres, et qu'il entrât en possession et de l'éternité et de la science, tout changeait. Dès qu'Adam goûta au fruit incriminé, Dieu, comprenant enfin à qui il avait affaire, s'affola. En plaçant l'arbre de la connaissance au milieu du jardin, en en vantant les mérites et surtout les dangers, il commit une grave imprudence, il alla au-devant du désir le plus secret de la créature (Cioran 2003 : 1071-1072).*

cealaltă, în care trăim, nu a dobândit deloc o valoare: dimpotrivă, suntem obosiţi căci am pierdut impulsul fundamental. [45]

d)Pesimismul ca formă premergătoare a nihilismului prin energia logicii sale, ca anarhism şi nihilism, ca analitică. Aforismul 153 din Minima moralia ar putea fi continuarea "drept unica filosofie ce ar putea să se recomande față de disperare."

BIBLIOGRAFIE

1. Adorno W.Theodor,Minima moralia,Art,2007,ISB978-973-124-098-5
2. Botez A., (2005), Un secol de filosofie românească, Bucureşti, Ed. Academiei Române.
3. Chira, V., (2006), Dominantele gândirii cioraniene, Sibiu, Ed. Univ. Lucian Blaga.
4. Cioran E., (1993), Exerciţii de admiraţie, Bucureşti, Ed. Humanitas.
5. Cioran E., (1992), Tratat de descompunere, Bucureşti, Humanitas.
6. Cioran, E., (1997), Despre Dumnezeu, Bucureşti, Humanitas.
7. Cioran E., Lacrimi şi sfinţi, Bucureşti, Humanitas.
8. Cioran, E., (2002), Ispita de a exista, Bucureşti, Humanitas.
9. CIORAN, E,. *Œuvres*, Paris, Gallimard (Quarto), 2003 [1995].
10. Cioran, E.,(2004),*Solitude et destin*, traduit du roumain par A. PARUIT, Paris, Gallimard (Arcades),
11. Cioran, E., (1996), Demiurgul cel rău, Bucureşti, Humanitas.
12. Cioran, E., (1996), Convorbiri cu Cioran, Ed. Humanitas.
13. Cioran E., (1996), Amurgul gândurilor, Bucureşti, Ed. Humanitas.
14. Cioran E., (1997), "Despre Dumnezeu", antologie, selecţia textelor de Aurel Cioran, Bucureşti, Humanitas.
15. Cioran, E., (1992), Silogismele amărăciunii, Humanitas, Bucureşti.
16. Cioran, E., (1995), Despre neajunsul de a te fi născut, Humanitas, Bucureşti.
17. Cioran, E., (2005), Caiete, vol. I, Bucureşti, Humanitas.
18. Cioran, E., (2005), Caiete, vol. III, Bucureşti, Humanitas.
19. Liiceanu Gabriel, (1995), Apocalipsa după Cioran, Bucureşti, Humanitas.
20. Nietzsche,Fr., Voința de putere, Încercare de transmutare a tuturor valorilor (Fragmente postume),Traducere şi Studiu introductiv de Claudiu Baeiu ,editura AION ,1999,ISBN 973-97662-6-9

E-sources:

[45] *Pourquoi écrire et pour qui ? Mais il y a des nécessités intérieures qui échappent à cette vision, elles sont d'une autre nature, plus intimes et plus mystérieuses, irrationnelles. […] Mais il y a quand même cette vitalité mystérieuse qui vous pousse à faire quelque chose. Et peut-être c'est ça la vie, sans vouloir employer de grands mots, c'est que l'on fait des choses auxquelles on adhère sans y croire, oui, c'est à peu près ça (Cioran 2004 : 318-319).*

https://books.google.ro/books?id=liQ-AwAAQBAJ&pg=PT216&lpg=PT216&dq=nihilismul+lui+Cioran&source=bl&ots=olAAsNkQKo&sig=RGWWv0k9SAs5TBm0-UP0jyDF77M&hl=ro&sa=X&ei=FVLjVNrAB4LwUuDogJgE&ved=0CFEQ6AEwCA#v=onepage&q=nihilismul%20lui%20Cioran&f=false

http://cogito.ucdc.ro/cogito/emilciorannihilistulcugandulgabrielapohoata_1.pdf

http://en.wikipedia.org/wiki/Theodor_W._Adorno

THE LYRICISM OF *THE VOYAGE OUT*

Irina-Ana DROBOT
Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: Is Virginia Woolf's The Voyage Out a traditional or experimental novel? The aim of this article is to show that this novel contains features of both. Judging from some of its features and themes, it can be analysed in the same way that one might analyse poetry. Woolf's use of previously known texts, especially Romantic lyric poetry, but also other poems and plays, will be examined in order to see when and how they are used to create a lyrical novel. The Voyage Out revels in a freedom for the mixture of various literary genres. Woolf uses this mixture to bring the lyrical aspect into the foreground, especially when characters reflect about life. Multiple perspectives on what happens in the novel resonate with the view common in poetry that a character's personality is fragmented, not coherent. The symbolic dimension of characters achieving a coherent vision on life through communication or other experiences again resonates with poetry.

Keywords: lyrical novel, water, tragedy, isolation, Romanticism.

Is Virginia Woolf's *The Voyage Out* a traditional or experimental novel? The aim of this article is to show that this novel contains features of both. Judging from some of its features and themes, it can be analysed in the same way that one might analyse poetry. Woolf's use of previously known texts, especially Romantic lyric poetry, but also other poems and plays, will be examined in order to see when and how they are used to create a lyrical novel. Woolf herself states of this kind of novel that it "will be written in prose, but in prose which has many of the characteristics of poetry. It will have something of the exaltation of poetry, but much of the ordinariness of prose. It will be dramatic, but not a play. It will be read, not acted…" (Woolf 2008: 80)

Stella McNichol, in *Virginia Woolf and the Poetry of Fiction*, notices poetic features in the *Voyage Out*, a novel otherwise described as traditional. McNichol claims that, in this novel, ordinary incidents such as a dance or a picnic have a symbolic dimension which offers a new layer of meaning to the plot. Anthony Domestico points out "the temporary unit" of the participants at the picnic. They are different people brought together by this temporary moment of communion. Domestico likens this scene to similar scenes in other novels where people are united: at Mrs. Dalloway's party (in *Mrs. Dalloway*) or at Mrs. Ramsay's dinner (in *To the Lighthouse*). There, according to Domestico, characters from various social backgrounds are brought together by their hosts for a brief moment of unity. Such scenes are poetic due to the focus on characters' reflections on the subject of coherence. What is more, as characters' feelings become the focus of these scenes, time is no longer experienced through action, but through reflection. The action is slowed down and left in the background as reflections and feelings are brought to the foreground.

The scene at the beginning of *The Voyage Out* is at times dynamic (there is dialogue and there are exterior incidents) and at times seemingly static (when the narrative becomes more reflective). The static aspect of the narrative is due to the expansion of time. Incidents which, objectively, would not last for a long time are given extended attention in the novel. Time, in Müller's terms, is not compressed but expanded, in the sense that brief moments are given a large space on the written page and, as a result, take more of the reader's time.

The ending of this novel differs from that of a traditional novel. However, as is often the case in traditional novels, the flashbacks are easy to follow and the explanations of the characters' reflections are not always stream-of-consciousness (Pratap Singh 2004: 141), while the poetic language is represented "in embryonic form" (Pratap Singh 2004: 142). By reflecting, characters offer a lyrical perception of everyday life.

Inner reflections form the basis for the lyrical novel. Bradbury supports this view when he states that the modernist novel focuses on the inner workings of the mind (Bradbury and McFarlane 1991: 393). Unity of plot is ensured by "… a reflector or focalizer" (Onega 1996: 19). In *The Voyage Out*, the lyrical monologues of all characters are presented through a third-person narrator's perspective.

Isolation is a theme that is dominant in much of Modernist literature: Woolf chooses to focus on the isolation of the individual brought about by modern society. Isolation is also a commonly found trope in Romantic lyric poetry, with the poet or, more generally, the artist, feeling lonely in society. That is what prompts him to confess in the lyrical mode, as do the characters in the lyrical novel. Maida Long, in *The bitter glass: demonic imagery in the novels of Virginia Woolf* (1975) notices this theme in *The Years*, but it applies to all of Woolf's novels. In *The Voyage Out*, characters sometimes talk without having anything meaningful to say, and without achieving any sort of personal connection with others. Rachel is described as a silent young woman. She realizes that verbal communication is not honest: "It appeared that nobody ever said a thing they meant, or ever talked about a feeling they felt, but that was what music was for." (Woolf 2006: 29). Rachel does not express her feelings for Terence to her aunt Helen. She just talks to herself and the reader is her only audience. Rachel feels alone in a crowd, in the sense that she does not feel understood:

She felt herself surrounded, like a child at a party, by the faces of strangers all hostile to her, with hooked noses and sneering, indifferent eyes.

Rachel's isolation prompts her to experience moments of vision. She is isolated in her own reality and experiences incidents differently from the others. Like a poet, or Romantic visionary, she experiences various states of intense emotions, and she even hallucinates in the end. Walker clarifies the issue of Rachel's isolation by placing her in her own social and historical context. Her death is interpreted as a result of her inability to adapt to the new situations she has to face:

Rachel as an out of time, out of place heroine does not fit into her surroundings emotionally, physically, or intellectually. She is not like the other characters, she feels apart from them and they sense this, she does not communicate well with them, and she has intense aversions to what her contemporaries consider the normal life for a young woman. […] in the end Woolf has no choice but to write Rachel's death because Rachel never finds the time or place where she fits in. (Walker 1998:1).

Woolf attempted to break away from the traditional marriage plot of the type portrayed in Jane Austen's novels. Woolf turns the story's focus away from the narrative, towards a dark mood composed of Rachel's moments of vision. These will end with the heroine's death, resulting from her inability to fit in or to find anything meaningful in the world. Even though she experiences moments of vision, these isolated moments are not enough to give coherence to her chaotic world. Even her moments of vision largely consist of a dark view of the external world, since they anticipate death (Galbiati and Harris 2010: 70).

Rachel's isolation is always connected to a poetic and tragic view of life. For the Romantics, solitude was coupled with the idea of sociability, in the sense that a balance was

supposed to be achieved between public and private lives. Here Rachel fails at finding this balance, and this lack of symmetry is, in the end, her fatal flaw

But because Romanticism also inherited the 18th-century idea of social sympathy, Romantic solitude existed in a dialectical relationship with sociability […] (Deresiewicz 2009)

Rachel's story is in accord with the Modernist understanding of the idea of solitude:

Modernism decoupled this dialectic. Its notion of solitude was harsher, more adversarial, more isolating. […] the soul, self-enclosed and inaccessible to others, can't choose but be alone. (Deresiewicz 2009)

Communication problems are at the base of the characters' issues. Both Terence and Rachel realize that there is no honest communication possible between them. Such problems can come from the insufficiency of language to express and understand reality. Terence discusses with Hirst: "what's the use of attempting to write when the world's peopled by such damned fools? Seriously Hewet, I advise you to give up literature. What's the good of it? There's your audience." St. John Hirst's isolation leads him to feel excluded and to wonder what other characters are thinking. He finds himself comparing his own feelings and self-worth with the happiness he imagines in others:

But St. John thought that they were saying things which they did not want him to hear, and was led to think of his own isolation. These people were happy, and in some ways he despised them for being made happy so simply, and in other ways he envied them. He was much more remarkable than they were, but he was not happy.

Even the place where characters find themselves serves as a pretext for lyricism. Place is composed not only of the physical location, but also of a certain atmosphere. Places are seen through the characters' perception. They can be regarded as a setting for characters' thoughts. Poetry lines serve to resonate with characters' moods. Rachel is presented during a moment of reflection over a few lines from *Tristan*:

Her eyes were fixed so steadily upon a ball on the rail of the ship that she would have been startled and annoyed if anything had chanced to obscure it for a second. She had begun her meditations with a shout of laughter, caused by the following translation from *Tristan*:

In shrinking trepidation
His shame he seems to hide
While to the king his relation
He brings the corpse-like Bride.
Seems it so senseless what I say?
She cried that it did, and threw down the book.

Before the lines appear in the story's presentation, Rachel's mood and personality are briefly revealed, then intensified. She is presented as reflective and sensitive. Lucio P. Ruotolo, in *The Interrupted Moment: A View of Virginia Woolf's Novels* (1986), sees Rachel as disengaged from the world. Indeed, she appears isolated in social settings. In this episode she looks for answers to her questions in books, and reacts to the lines she reads by laughing. Ruotolo (1986) and Susan Stanford Friedman, in *Spatialization, Narrative Theory, and Virginia Woolf's The Voyage Out. Ambiguous Discourse* (1996: 109-135) refer to Rachel as

the heroine in a failed buildungsroman. These lines bring immediate insight into Rachel's character. During the trip she remains isolated, having trouble communicating with the world. The "corpse-like Bride" is an allusion to the novel's ending.

In Chapter XXV, there are clearly two embedded texts in the main fabula which echo and finally interfere with one another. The first embedded text is the scene between Terence and Rachel. Terence reads some lines from Milton which echo Rachel's thoughts regarding Terence's love. The fictional place found in Milton interferes with the characters' physical setting. The fictional place creates a lyrical atmosphere, to the point where the fictional, imaginary place eclipses the real-life place, making it fade both for the characters and for the readers. One love story echoes another. In this way, readers and characters alike make their own associations with previous texts in order to make sense of the reality of the characters in *The Voyage Out*. Rachel appears to sympathize with the characters in *Comus*, a poem by Milton, and to identify with the female character. She borrows the poem's setting since it better expresses her own inner reality, her own emotional states, and her own personality. Like the Romantic poets, Rachel recreates reality with the help of her imagination and the place she chooses for expressing herself will be a reflection of her self-image. In this way she can make herself feel at one with her surroundings, a habit the Romantics ascribed to. However, the process here is a bit different: rather than adapting to a real-life place, Rachel chooses an imaginary place from literature that resonates with her emotions. Readers perceive this imaginary place as part of Rachel. Rachel comes to feel that the poem is about her feelings and about her love story with Terence. She reacts to the poem with great intensity. The imaginary place is chosen to echo this reaction.

Many books had been tried and then let fall, and now Terence was reading Milton aloud, because he said the words of Milton had substance and shape, so that it was not necessary to understand what he was saying; one could merely listen to his words; one could almost handle them.

There is a gentle nymph not far from hence,
he read,
That with moist curb sways the smooth Severn stream.
Sabrina is her name […]

The words, in spite of what Terence had said, seemed to be laden with meaning, and perhaps it was for this reason that it was painful to listen to them; they sounded strange; they meant different things from what they usually meant.

The imaginary place from Milton's poem is not described in detail. However, it creates an image for readers based on their knowledge of previous texts. Readers will apply the grid of interpretation of imagery regarding nature and water that they already have in place. Rachel's story echoes Sabrina's from Milton's poem. Sabrina is a deity from Milton's *Comus*; she lives in the depths and is associated with fertility rites and purity. The water imagery present in the novel is also found in these lines. One place echoes another, with all its associations related to water symbolism. The depths where Sabrina lives suggest isolation, which echoes Rachel's own isolation with the impossibility of true communication, or of genuine, close emotional relationships. At the same time, the fact that water is part of the places where both Sabrina and Rachel are found in their evolution as personalities says something about their progress in life. Water is fluid, just as their personalities are depicted as being in a process of change. Sabrina's purity echoes Rachel, who is inexperienced in her voyage on the sea. For Sabrina, water is her place, her home, while for Rachel it is a place of travelling. For Rachel, water is an element of freedom, which involves independence, danger, and a necessity for growth and change. For Sabrina, it is her own element. Water is part of

Sabrina as well as of Rachel. However, water as part of Sabrina's personality shows us that she is from another realm, while Rachel moves towards another realm as she voyages across the sea.

Water imagery contributes to the idea that the characters' personalities are fluid. The image of water is ambivalent and contradictory, just like the characters. It is, moreover, linked to characters' personality. Characters use water in their thoughts about themselves and in their inner reflections. Water is an enduring metaphor for life or death and for transitory experiences.

Water becomes part of Rachel's understanding of her own personality. For Rachel, the sea means independence, yet it is not a sort of independence that she desires. Independence is not viewed as a pleasant adventure, but as a scary one. Water is seen as both protective and treacherous. The characters that reflect on water as both peaceful and dangerous are ambivalent when it comes to life. Even as we think of water as a means of escape, the meaning is ambivalent, as this escape may be an escape in the form of a peaceful daydream or in the form of death. When seen as a form of peaceful escape, water signifies a retreat into the inner world. The experience is expressed in a lyrical form. The image of water accompanies characters during various stages of their lives and during various moments of reflection.

Rachel has an epiphany, where she compares herself with the sea:

> The vision of her own personality, of herself as a real everlasting thing, different from anything else, unmergeable, like the sea or the wind, flashed into Rachel's mind, and she became profoundly excited at the thought of living. (Woolf 84)

Here the setting is both real and imaginary, in the sense that Rachel is physically close to the sea while on her voyage by ship and also because she begins to project her emotions on the sea and thus describe it in the same way that she describes herself. Her journey on the sea can be interpreted as a journey of self-discovery and independence (she moves towards maturity during her trip). Rachel Vinrace, twenty-four years old, does not know much about life. Her aunt Helen will teach her "how to live." Rachel does not seem to wish for independence very much. She is learning about life, yet her personal journey ends in death. Ernest Dempsey, in *The Voyage Out by Virginia Woolf* (2007), states that during her voyage on the sea, Rachel

> […] is simply not a *woman* yet. […] As the voyage proceeds, Rachel's own transformation towards becoming a woman progresses on a minutely conscious level. The symbolic voyage of the book's title starts an inevitable clock going, every tick of which pushes Rachel a little out of her 'person'.

The sea, while offering independence, also offers escape. According to Roger Poole (1978: 266),

> Water is the dissolution of the self in something greater than the self. Water is the great forgiver, the great receiver, the great lover, the great divine element which makes all argument unnecessary and all strife unimportant. Water was the call to death itself.

Rachel dies after her journey of self-discovery, during which we witness, according to Ernest Dempsey (2007), the "transition of Rachel's being towards womanhood". Before her death, while she lies ill in bed, Rachel has a "reverie", as Roger Poole (1978: 266-267) claims:

The heat was suffocating. At last the faces went further away; she fell into a deep pool of sticky water, which eventually closed over her head. She saw nothing and heard nothing but a faint booming sound, which was the sound of the sea rolling over her head. While all her tormentors thought that she was dead, she was not dead, but curled up at the bottom of the sea. There she lay, sometimes seeing darkness, sometimes light, while every now and then someone turned her over at the bottom of the sea.

The tragic side of the story is underlined by the water symbolism. As she lies in her bed, Rachel associates water with unpleasant moments. Another moment while Rachel lies ill in bed and which is connected to water has to do with a release from responsibilities:

On this day indeed Rachel was conscious of what went on round her. She had come to the surface of the dark, sticky pool, and a wave seemed to bear her up and down with it; she had ceased to have any will of her own; she lay on the top of the wave conscious of some pain, but chiefly of weakness.

Rachel's tragedy has to do with her death, with her incapability of feeling at ease in social settings, and also with the prospect of marriage. Rachel sees marriage in tragic terms, as she fears it and some critics have interpreted her death as a way to escape marriage.

Readers are encouraged to imagine a poetic space which builds on their previous knowledge of lyric poetry. When Sabrina interacts with another character, Cotyto, she shows him to be uncivilized in expressing his emotions. Rachel perceives Terence's interactions with her in a similar manner. She casts herself in the role of Sabrina, and she casts Terence in the role of Cotyto. The fact that Rachel is troubled by the lines in the poem suggests that this novel will deviate from the traditional marriage plot common in the works of authors such as Jane Austen. Otherwise, the reader might misinterpret the intention of the novel, based on the setting and the characters' interaction, and apply the traditional Romantic grid of interpretation to the plot in *The Voyage Out*. The absence of a happy ending is suggested by the pattern of interaction common to Rachel and Terence, and Sabrina and Cotyto. To this, another established pattern can be added, that of the paradox of associating love and pain in Keats' Romantic poems:

Keats often associated love and pain both in his life and in his poetry. […] Love and death are intertwined in "Isabella; or, the Pot of Basil," "Bright Star," "The Eve of St. Agnes," and "La Belle Dame sans Merci." The Fatal Woman (the woman whom it is destructive to love, like Salome, Lilith, and Cleopatra) appears in "La Belle Dame sans Merci" and "Lamia."[1]

Rachel is portrayed as a tragic heroine for whom love is coupled with death. Her fate is anticipated by this pattern of cultural associations. Love, for Rachel and Terence, is destructive. The space suggested here is that of poetry, and it is more a mood than a physical space. It is a space constructed by readers as poetic by means of their previous associations and knowledge. Another character, Ridley, is also troubled by some lines, from Milton's *Nativity Ode,* which he remembers later like a refrain. Lines of verse have a direct connection with characters' moods which they project on the atmosphere. The choice of a different place contributes to the readers' perception of the plot as deviating from the marriage plot which they otherwise might have expected.

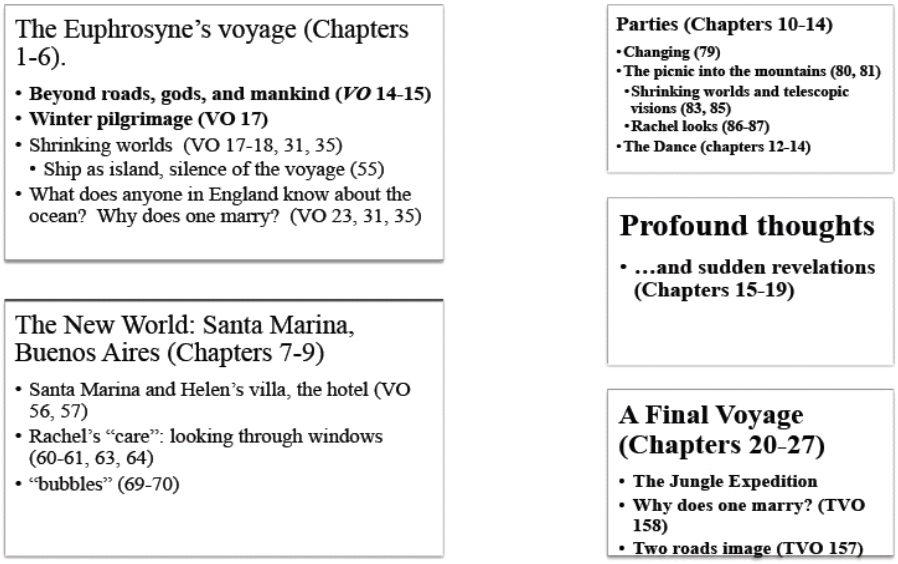
[1] http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/keats.html

According to Diane F. Gillespie, in Sally Greene, ed., in *Virginia Woolf: Reading the Renaissance* (1999: 214), *Comus* is an intertextual reference which does everything to move away from the marriage plot. Sabrina drowns herself in order to avoid rape. Rachel gets a mysterious and sudden illness while engaged to Terence so as to avoid the traditional marriage plot but also to avoid sexual violence (Greene 1999: 131). The marriage plot may be called traditional since it "has reigned over female readers from the novel's inception at least until Woolf's time" (Greene 1999: 132).

The reference to the story of Comus and Sabrina is not the only one used by Woolf. Woolf uses plenty of previous existing literature. She uses the concept of moments of vision from Romantic poetry in order to play with a Jane Austen-type marriage plot: questioning and reworking this common trope. The traditional Jane Austen plot is concerned with relationships: marriage and happiness, marriage and unhappiness, and match-making among characters. Woolf, however, guides this traditional formula towards a tragic end. Boring social situations, characters' dilemmas concerning relationships, their concern with their future, and their own experiences are mixed with more reflective moments from Romantic and Renaissance poems, as well as with a touch of tragedy familiar to readers of ancient dramas.

As with more traditional stories, in *The Voyage Out* there is not much distinction between the situation in the main fabula and the situation in the characters' memories. The story is not reconstructed from memories, as it is in *Mrs. Dalloway*.

Thompson (2012) sketches the following plot structure for *The Voyage Out*:


The Euphrosyne's voyage (Chapters 1-6).
• Beyond roads, gods, and mankind (VO 14-15)
• Winter pilgrimage (VO 17)
• Shrinking worlds (VO 17-18, 31, 35)
• Ship as island, silence of the voyage (55)
• What does anyone in England know about the ocean? Why does one marry? (VO 23, 31, 35)
The New World: Santa Marina, Buenos Aires (Chapters 7-9)
• Santa Marina and Helen's villa, the hotel (VO 56, 57)
• Rachel's "care": looking through windows (60-61, 63, 64)
• "bubbles" (69-70)
Parties (Chapters 10-14)
• Changing (79)
• The picnic into the mountains (80, 81)
• Shrinking worlds and telescopic visions (83, 85)
• Rachel looks (86-87)
• The Dance (chapters 12-14)
Profound thoughts
• …and sudden revelations (Chapters 15-19)
A Final Voyage (Chapters 20-27)
• The Jungle Expedition
• Why does one marry? (TVO 158)
• Two roads image (TVO 157)

This illustrates the way this novel differs in terms of structure from a traditional novel. One can notice the importance of various reflections, which coexist with more traditional scenes.

In Woolf's novels, *The Voyage Out* included, both traditional and experimental elements work together to create the lyrical novel. Past traditions serve as a background for understanding and expressing the characters' emotional states.

The elegiac, sometimes mournful or nostalgic, at other times nearly tragic aspect of her novels contributes, together with the Romantic tropes, to insight into a definition of the lyrical novel. Woolf shocked her readers with her experimental technique. Yet why did this happen? Are her novels really that different from traditional ones? Woolf shaped readers' perceptions of what she called the traditional novel in her essays. She defined her new type of

novel in opposition to the traditional novel. Thus, she outlined expectations about previous novels and then challenged them. She focused on the idea that previous novels made use of chronological time and a plot which included lots of incidents. By 'traditional novel', she meant one that contained few if any flashbacks, that had a plot driven by the way incidents happen chronologically, few reflective moments belonging to the characters, and an omniscient narrator. She later challenged this type of novel, saying that these sorts of novels reflected little verisimilitude to life.

Critics have traditionally focused on aspects in Woolf's novels such as her focus on inner reality, her use of language, her use of external reality, her use of other texts, her use of traditional elements or her innovations in story-telling. All aspects play a role, yet the lyrical aspect is most prominent. Critics have analysed the lyrical novel focusing on various aspects: the poetic aspect, the depiction of the external world, the action of the story, and the relationships among characters. The same aspects retain the attention of readers. Here, narratological theories relating to the difference between fabula and story account for the reader's attention. The term *fabula* is defined as the story with no artistic work done by the writer. The fabula refers to those incidents which occur to the novels' characters, arranged in a logical and chronological way, even if they are not arranged this way in the novel. The fabula is just the "raw material of the story", as Paul Cobley explains. The writer organizes this raw material to suit his artistic purposes. At the level of the fabula, "there are no flashbacks or variations in point of view at this level of analysis." (Onega 1996: 7) These belong to the level of the story. Sometimes the fabula draws our attention, but initially it is the story that attracts us. Woolf wrote her novels at the story level, changing the order in which she presented the incidents, without being bound to the usual chronological order in which events occur. A writer can choose which character tells the story and what character's perspective the readers have access to. The fabula is made up of incidents which have not gone through the work of the writers. Readers are prompted to imagine something else: a poem or a drama which is not actually there. The lyrical novel is not just the work of the writer; it also relies on the work done by the readers. Critics go through a similar process when a certain aspect commands their attention. Sometimes we do not see what is there, but instead what we have been taught to see. As readers, we rely on knowledge of previous texts. The influence of the Romantic poets on Woolf influences our perception of the story, allowing us to see its poetic aspects.

The Voyage Out revels in a freedom for the mixture of various literary genres. Woolf uses this mixture to bring the lyrical aspect into the foreground, especially when characters reflect about life. Multiple perspectives on what happens in the novel resonate with the view common in poetry that a character's personality is fragmented, not coherent. The symbolic dimension of characters achieving a coherent vision on life through communication or other experiences again resonates with poetry. Woolf has directly influenced contemporary authors like Graham Swift, who have further advanced Woolf's techniques, such as the use of water (especially the sea) as a symbolic background for the characters' reflections, the moments of vision, the tragic view on everyday life, and the idea that everyday life is not something well-arranged or even coherent.

References

Bradbury, Malcolm, McFarlane, James, ed. *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, England: Penguin Books, 1991.

Dempsey, Ernest. *The Voyage Out by Virginia Woolf*, 2007 [Online]. Available at: http://www.philosophynow.org/issue60/The_Voyage_Out_by_Virginia_Woolf

Deresiewicz, William. *The End of Solitude, The Chronicle of Higher Education*, January 30, 2009, http://chronicle.com/article/The-End-of-Solitude/3708

Domestico, Anthony. *The Voyage Out*, http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/The_Voyage_Out

Ellis, Steve. Virginia Woolf and the Victorians, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Galbiati, Maria Alessandra, and Harris, Peter James. *Reality and language in The Voyage Out, by Virginia Woolf*, DOI: 10.4025/actascilangcult.v32i1.3796, Acta Scientiarum. Language and Culture Maringá, v. 32, n. 1, p. 67-72, 2010.

Gillespie, Diane F. *Through Woolf's "I". Donne and The Waves*, in Greene, Sally, ed. *Virginia Woolf: Reading the Renaissance*, 1999, Athens, OH: Ohio University Press.

Long, Maida. *The bitter glass : demonic imagery in the novels of Virginia Woolf*, 1975, https://circle.ubc.ca/handle/2429/19967

McNichol, Stella. *Virginia Woolf and the poetry of fiction*, London and New York: Routledge, 1990.

Onega, Susana, Landa, J.A. García, ed. *Narratology: An Introduction*, London and New York: Longman, 1996.

Pasold, Bernadette. *The relationship between form and content in Virginia Woolf's novels*, http://www.ilhadodesterro.ufsc.br/pdf/24%20A/bernadete%2024%20A.PDF

Poole, Roger.*The Unknown Virginia Woolf*. Cambridge University Press, 1978.

Ruotolo, Lucio P. *The Interrupted Moment: A View of Virginia Woolf's Novels*. Stanford: Stanford University, 1986.

Singh, Randhir Pratap. Novels of Virginia Woolf, Sarup and Sons, 2004, p. 141.

Stanford Friedman, Susan. Virginia Woolf's Pedagogical Scenes of Reading) , in MFS Modern Fiction Studies, Volume 38, Number 1, Spring 1992, pp. 101-125, http://130.102.44.246/login?auth=0&type=summary&url=/journals/modern_fiction_studies/v038/38.1.friedman.pdf

Thompson, Theresa. *The Voyage Out (1915)*, spring 2012, http://www.valdosta.edu/~tthompson/ppts/4150/spring2012/voyage2_spring2012.pdf

Walker, M. B. *Rachel Vinrace and The Voyage Out: a heroine out of time and out of place*, 1998, www.uah.edu/woolf/TVO_Walker.PDF

Woolf, Virginia. *The Voyage Out*, Project Gutenberg, 2006, http://www.gutenberg.org/files/144/144-h/144-h.htm

LE CHAMPS SEMATIQUE DU MOT *BLANC*

Adela-Marinela STANCU, Mihaela Claudia RACU
Université de Craiova

Abstract: Our study aims to present meanings of the word white as they appear in the specialized explanatory dictionaries. We have shown the extent to which this word has become known in the common language (idioms, phrases, proverbs) and the onomastics.

Keywords: white, symbol, expression, locution, onomastics

On sait bien que le *blanc* représente une couleur combinant toutes les fréquences du spectre, produisant une impression visuelle de clarté neutre, caractérisée par une impression de forte luminosité, sans aucune teinte dominante.

Dans l'Art, pendant la Renaissance, la sculpture abandonne la couleur et s'exprime seulement dans le volume blanc du marbre, à l'imitation des statues antiques qui ont perdu les couleurs.

Symboliquement, le blanc a plusieurs acceptions. Ainsi, dans la symbolique de l'Occident le blanc s'associe à la pureté, à l'innocence, à la chasteté, à la paix, à la virginité, au mariage, à la spiritualité (couleur de papauté), à la sainteté, à la vie. L'origine de cette symbolique réside dans le caractère immaculé, sans présence de noir, et absolu de la lumière blanche, et dans le fait que le blanc est aussi la couleur de la neige et du lait maternel. Cette symbolique du blanc était déjà présente dans les cultures européennes antiques (celtes, latins etc.), la couleur correspondant à la première fonction, du magique et du religieux.

Le blanc est aussi associé à une symbolique contraire: la vieillesse (cheveux blancs), la mauvaise santé (hôpital) et finalement la mort (linceul, os), mais aussi l'angoisse devant la fameuse «feuille blanche» des étudiants lors des examens, de l'écrivain lorsqu'il commence son œuvre ou celle de l'artiste devant son tableau blanc à peindre. Cette couleur était aussi, au Moyen Âge, la couleur de deuil des reines de France.

Dans la symbolique asiatique et en Afrique, le blanc s'associe à la mort, au deuil. La mort étant le passage obligé vers un nouveau monde, elle est considérée comme une renaissance, dont le blanc évoque la pureté. Dans l'Égypte antique, le blanc est associé à la joie et au faste: il rappelle la couleur de l'aurore, la lumière qui triomphe de l'obscurité.

Le terme de *Blanc* désigne génériquement un groupe humain caractérisé par une peau naturellement peu pigmenté: *race blanche*. *Blanc* s'emploie aussi pour designer la droite conservatrice par opposition aux rouges qui forment la gauche; autrefois, dénommaient les chouans par opposition aux républicains, dits les Bleus et au XIXe, le partisan de la monarchie. La forme *petit blanc* (employée dans les anciennes colonies) désignait «un individu de race blanche mais de condition modeste»[1].

Blanc était le nom sous lequel on désignait les membres de la faction des Guelfes à Florence, à Pise et à Pistoia, vers la fin du XIIIe siècle. Les Gibelins étaient désignés, par opposition, sous le nom de *Faction des Noirs* (*Le Dante était de la faction de Blancs*). Dans l'histoire orientale, on dit des *Blancs* pour les Omeyades: *Les Blancs et les Noires* «Les Omeyades et les Abbassides».[2]

---

[1] *Trésor de la langue française*, (version électronique du *Trésor de la Langue Française*, dictionnaire de référence du XIXe et XXe siècle)

[2] Louis, Barré, M. Narcisse, Landois, *Complètement du Dictionnaire de l'Académie Française*, Bruxelles, 1839 (édition en ligne).

Le mot *blanc* vient du germanique *blank*, attesté le XIe siècle, signifiant «brillant, clair, sans tache», remplaçant ainsi le lat. *albus*.[3]

En fonction du domaine employée, ce mot désigne plusieurs notions:

En physique, *corps blanc* réfléchit ou diffuse toute la lumière visible; *lumière blanche* où la répartition d'énergie est constante pour toutes les fréquences du spectre visible, donnant à l'œil humain la sensation de lumière de jour.

En acoustique, *bruit blanc* représente un bruit dont la puissance est constante sur tout le spectre, et en musique *blanche* désigne «note de musique qui vaut deux noires», *blanche pointée* «vaut trois noires». Techniquement, *salle blanche* représente une salle dont l'atmosphère, entièrement protégée de la poussière, est contrôlée: *salle blanche pour la fabrication de semi-conducteurs*.

En technique, *blanc* désigne l'argent que le batteur d'or mêle comme alliage à l'or. Il peut représenter aussi «1. le plâtre que l'on applique sur les pièces à dorer. 2. Terre dont le salpêtre, a été extrait. 3. Dépôt au fond des tonneaux chez les amidonniers».[4]

Comme matière colorante, *blanc* désigne une peinture blanche: *blanc d'albâtre* «chaux réduite en poudre qu'on emploie dans la peinture en détrempe», *blanc de bismuth* «blanc de fardeau», *blanc de zinc* «oxyde de zinc», *blanc d'argent, de plombe, de céruse, de Krems* «sous-carbonate de plombe préparé au moyen de vinaigre», *blanc de chaux, blanc de craie* «craie délayée dans l'eau gommée», *blanc d'Espagne* (ou *de Meudon*) «carbonate de calcium naturel», *blanc de Troyes* « craie porphyrisée et réduite en pains», *blanc de baleine* «spermaceti», (mil.) *blanc d'eau* «inondation provoquée artificiellement en avant d'une position», *blanc en beurre* «enduit composé d'argile, de chaux et de bourre».[5]

En écriture, *blanc* représente un intervalle, un espace libre vide entre deux caractères.

Comme terme argotique *blanche* signifie «cocaïne».

Comme article culinaire, *rôtisseur en blanc* désigne «celui qui vend des viandes lardées et non rôties».[6]

En botanique, *blanc de Hollande* représente «une variété de peuplier blanc».

En mode, *blanc* désigne des «étoffes, chapeaux en blanc, qui n'ont pas été teints».

Comme terme religieux, *blanc* se rencontre dans des expressions[7]:

- *Blanc-battu* était «le membre d'une confrérie de pénitents établie par le roi Henri III».

- *blanc manteau* «nom que portaient à Paris les servites ou religieux serfs de la Vierge»

- *Blanche dame* «nom d'un ordre de religieuses établi en 1120 près Savigny, dans le diocèse d'Avranches, par Vital, disciple de Robert d'Arbrissel»

- *cure blanche* «se disait par opposition aux autres cures; des cures possédées par des chanoines réguliers de Saint-Augustin, parce que ces moins portaient des soutanes blanches»

- *moine blanc* «religieux de l'ordre régulier des chanoines réguliers de Saint-Augustin, de l'abbaye de Prémontré ou de celles de Feuillants»

En histoire, *blanche* était «un surnom donné a plusieurs veuves des rois, à cause de l'usage ou étaient les reines de porter le deuil en blanc; Anne de Bretagne est la première qui le porta en noir à la mort de Charles VIII». On dit absolument *La Reine Blanche* de la mère de saint Louis.[8]

---

[3] Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Editions Robert, 2007; *Le Nouveau Petit Robert de la langue française (2008)*, Paris, Editions Robert, 2007.
[4] Louis, Barré, M. Narcisse, Landois, *œuv. cit*.
[5] *Le Nouveau Petit Robert de la langue française (2008)*, Paris, Editions Robert, 2007.
[6] Louis, Barré, M. Narcisse, Landois, *œuv. cit*.
[7] *Ibidem*.
[8] Louis, Barré, M. Narcisse, Landois, *œuv. cit*.

Dans la catégorie des jeux, le *blanc* représente dans le jeu de Domino, l'extrémité du dé sur laquelle il n'y a aucun point marqué.

Nous porterons une discussion sur les sens du mot *blanc*, tel qu'il apparaît dans des locutions et des expressions figées.

1. *(Le) blanc de ...* entre dans des expressions désignant la partie blanche de quelque chose:

le blanc de poulet, de perdrix «la chair blanche de la poitrine»

le blanc d'œuf «partie incolore et visqueuse qui entoure le jaune»

le blanc de l'œil «sclérotique»

le blanc de champignons «mycélium des champignons cultivées, servant à la multiplication dans la champignonnières»

le blanc de Hollande «variété de peuplier blanc»

regarder quelqu'un dans le blanc des yeux «regarder fixement, en face»

se manger le blanc des yeux (fig., fam.) «se quereller violement»

2. *En blanc* se retrouve dans des constructions:

chèque en blanc «sans écriture»

de but en blanc: «sans préparation, à l'improviste»

police en blanc «police sans raison»

siège en blanc «non couvert»

aller de but en blanc «aller à l'improviste, brusquement»

signer en blanc «signer un acte avant d'être complété»

tirer de but en blanc «tirer d'une but, en visant par la ligne de mire, le centre de la cible, ce centre étant généralement peint en blanc» enregistrée et expliquée par Maurice Rat[9] comme un fait spécifique à l'époque où les armes à feu n'avaient point de hausse mobile, tirer à une telle distance qu'en visant le blanc de la cible, le coup pouvant porter juste dans le blanc, donc tirer à la distance normale de tir. *Le tir de but en blanc* n'exigeait aucune mise au point, on a employé au figuré la locution elliptique de *but en blanc* pour dire «sans préparation».

3. *A blanc* désigne la manière de devenir blanc:

chauffer un métal à blanc «jusqu'à ce que le métal de rouge devienne blanc»

un public chauffé à blanc (fig.) «fervent, excité»

couper à blanc «de façon à ne plus rien laisser»

saigner à blanc (fig.) «épuiser par des impôts ou des actions – par comparaison avec un malade qu'un médecin *saigne à blanc*, c'est-à-dire jusqu'à le faire pâlir en le vidant de son sang»[10]

(fig.) *test à blanc* «sans effet réel, pour essayer»

tirer à blanc «sans que le fusil soit chargé»

rougir jusqu'au blanc des yeux «être honteux»[11]

Blanc représente quelque chose qui ne porte aucune marque, n'est pas écrit: *page, feuille blanche*, avec le sens «vierge» dans les expressions: *rendre copie blanche, bulletin de vote blanc* «bulletin vierge; vote d'abstention»

L'expression *avoir* ou *donner carte blanche à quelqu'un* est expliquée par Maurice Rat[12] comme «donner lui plein pouvoir, lui laisser toute liberté, d'agir à sa guise».

[9] Maurice Rat, *Dictionnaire des locutions françaises*, Paris, Editions Larousse, 1957, p. 70.
[10] Maurice Rat, *œuv. cit*, p. 350.
[11] Aristița Negreanu, *Dicționar de expresii român-francez*, București, Editura All, 2008.
[12] Maurice Rat, *œuv. cit*, p. 52, 80.

Une expression voisine *avoir carte blanche* signifie «avoir plein pouvoir». Dans ces expressions *carte blanche* signifie «papier signé où l'on peut écrire tout ce qu'on veut».

Toujours ce mot exprime une notion qui n'a pas tous les effets habituels:

année blanche «année scolaire ou universitaire qui ne peut être sanctionnée en raison de grevés, de troubles sociaux»

col blanc «un employé de bureau, opposé à ouvrier»

éléphant blanc «gouffre financier, projet démesuré»

examen blanc, mariage blanc «non consommé, arrangé pour avoir des bénéfices»

jeu blanc (au tennis) «gagné sans que l'adversaire ait marqué un point»

opération blanche «sans profit ni perte»

or blanc «richesse représentée par la neige; la richesse liée au tourisme de la montagne»

petit blanc «un verre de gin, de vin blanc»

russe blanc «russe pro-tsariste»

vers blancs «sans rime»

vie mêlée de blanc et de noir «une vie extrême»

voix blanche «sans timbre»

La variante féminine, *blanche*, se rencontre dans des constructions:

une arme blanche «arme à lame: couteau, poignard, épée»

les blouses blanches «le corps médical hospitalier»

une colère blanche «forte colère»

une magie blanche «magie qui n'a pas recours à de mauvais esprits; (livr.) théurgie»

une oie blanche «une ingénue»; «jeune fille, bête comme une oie». Cette locution datant de la fin du XIXe siècle a été mise en vogue par le romancier Marcel Prévost.[13]

une peur blanche «forte peur»

une voix blanche «voix sans timbre»

une boule blanche au jeu du billard «jouer, tirer sur la blanche»

marquer un jour d'une pierre blanche «jour dont on gardera la mémoire»

montrer patte blanche «donner son identité, une autorisation pour être admis»

On rencontre dans les dictionnaires les composés suivants qui désignent différentes notions:

blanc-aune «nom vulgaire de l'alisier commun»

blanc-bec (vieilli) «jeune homme sans expérience et sûr de soi»

blanc-bois «bois dont le revenu est presque nul, soit en fruits, soit en coupes»

blanc-bourgeois «farine de première qualité»

blanc-cul «l'un des noms du Bouvreuil»

blanc-culet «l'un des noms du Moteux»

blanc-étoc, blanc-estoc «coupe complète d'une forêt»

blanc-Madame (hort.) «variété de raisin»

blanc-nez (zool.) «guenon d'Afrique»

blanc-or «sorte de raie des mers du Canada, dont le dos est blanc et or»

blanc-pendard (zool.) «nom vulgaire de la Pie-grièche»

blanc-ployant «défaut du fer qui le rend peu propre à passer à la filière»

blanc-poudré «poudré à blanc»

blanc-raisin «onguent de céruse»

blanc-whasis «onguent pour la brûlure»

blanc-tapis «maison de jeu»

blanche-coiffe (zool.) «espèce de corbeau»

[13] Idem, p. 278.

blanche d'Andilly (hort.) «variété de poire»
blanche-queue «un des noms du Jean-le-blanc, oiseau»
blanche-raie (zool.) «espèce d'étourneau»
Le mot *blanc* entre aussi dans la formation de plusieurs locutions:
aller du blanc au noir (fig.), *changer du blanc au noir* «(fig., fam.) se changer radicalement (fig.), passer d'une opinion à l'une contraire (fig., fam.)»[14]
avoir le blanc «maladie des végétaux»
blanc comme neige «être innocent»
bonnet blanc et blanc bonnet «se dit de deux choses ou de deux personnes identiques malgré les apparences»
c'est écrit noir sur blanc: «pour insister, dire que c'est écrit en toutes lettres»
cousu de fil blanc «se dit à propos d'une chose dont l'intention se voit aussi bien que du fil blanc sur une étoffe noire.»[15]
cuisson au blanc «court-bouillon»
de but en blanc «à l'improviste, brusquement»
devenir blanc «pâlir»
dire blanc et noir «ne pas prendre parti»
dire blanc et puis noir «(fig., fam.) être indécis (fig. fam.)»
dire tantôt blanc, tantôt noir «dire tout et son contraire»
écrire noir sur blanc «assurer quelqu'un qu'on dit la vérité»
être blanc «avoir les cheveux blancs»; «blanchir de peur»
être blanc comme le lait (fig.) «avoir la peau blanche»
être blanc comme neige (fig.) «être innocent (fig., fam.)»
être blanc comme un linge / un cachet d'aspirine / un cul / une merde de laitier: «avoir le teint blafard, sous le coup d'un malaise ou d'une émotion»
être blanc-bleu «*avoir une réputation intacte*»
être connu comme le loup blanc «se dit de quelqu'un qui est très connu»
être cousu de fil blanc «explication grossière, mal faite, et dont on ne peut cacher l'évidence; se dit de quelque chose dont on ne peut masquer l'évidence»[16]
être entre le blanc et le clairet «être entre deux vins»[17]
être réduit au blanc ou au bâton blanc «être réduit à la misère»[18]
être voué au blanc «(arg.) se dit des faubouriens d'un apprenti qui n'aime pas à travailler et qui préfère polissonner avec les voyous et les filles du faubourg»
faire chou blanc «échouer, obtenir un résultat nul». Il semble bien que cette locution n'ait rien à voir avec la plante nommée *chou*, mais qu'elle soit empruntée au jeu de quilles, où l'on disait d'un joueur n'ayant rien abattu qu'il avait fait *coup blanc, coup* se prononçant *choup* en dialecte berrichon.[19]
fils de la poule blanche «personne extrêmement heureuse en toutes choses»[20]
friture de blancs «poissons de rivière, en général du hareng salé et prêt à être mis en caque; il se dit aussi de petits poissons que les pêcheurs emploient comme appâts»
hisser le drapeau blanc «capituler»
l'un dit blanc, l'autre noir «l'un dit une chose, l'autre son contraire»

[14] Aristița Negreanu, *Dicționar de expresii francez-român*, București, Editura All, 2002; Maurice Rat, *œuv. cit*, p. 273.
[15] Maurice Rat, *œuv. cit*, p. 133.
[16] *Ibidem*.
[17] Louis, Barré, M. Narcisse, Landois, *œuv. cit*., p. 109.
[18] *Ibidem*.
[19] Maurice Rat, *œuv. cit*, p. 100.
[20] Idem, p. 324.

manger son pain blanc «commencer par ce qui est agréable, facile»

marquer un jour au blanc «expression empruntée des Latins. Le mettre au rang des jours heureux.»[21]

marquer d'une pierre blanche / d'un caillou blanc «signaler un jour heureux par opposition à un jour néfaste». La couleur blanche évoque des idées de bonheur absolu, de pureté parfaite et de perfection.[22]

merle blanc «objet introuvable qu'on a coutume de promettre à quelqu'un, s'il fait une chose qu'on juge impossible. On croyait jadis qu'il n'existait point de merles blancs. Il y en a pourtant dans les pays couverts de neige où ils subissent la loi de mimétisme.»[23]

mettre blanc sur noir (fig.) «écrire clairement (fig.)»[24]

mettre du blanc «faire du maquillage»

mettre du noir sur du blanc «écrire, composer des ouvrages»

mettre quelqu'un dans de beaux draps blancs «embarrasser quelqu'un»

montrer patte blanche «fournir la preuve que l'on appartient ou que l'on est digne d'appartenir à un groupe; être de bonne moralité, montrer que l'on n'est animé par aucune mauvaise intention»; «montrer un laissez-passer, une permission, par allusion à la fable *Le Loup, la Chèvre et le Chevreau* où le «biquet soupçonneux exige du loup, qui connaît le mot de passe, qu'il montre aussi *patte blanche*».[25]

nuits blanches «nuits lumineuses, habituelles dans la période du solstice d'été dans les régions situées entre les parallèles de 50° et 65° nord et sud, dans lesquelles n'apparaît pas l'obscurité totale à cause du fait que le Soleil ne descend suffisamment sous l'horizon

passer du blanc au noir «changer d'avis, être versatile»

passer une nuit blanche signifie «passer une nuit sans dormir». L'expression est ancienne et elle aurait son origine dans le fait que le futur chevalier, à la veillée des armes, devait faire des prières, *vêtu de blanc*, comme un néophyte.[26]

se faire blanc de son épée «l'action de celui qui fait avec son épée des moulinets qui s'en couvre pour ainsi dire tout entier et qui éblouit son adversaire; dégainer, se défendre», l'épée nue étant plus brillante que la gaine. La locution a son origine dans le duel judiciaire et a pris ensuite un sens figuré, où le mot *épée* a parfois disparu de l'expression.[27]

se faire des cheveux blancs «s'inquiéter, s'affoler, se faire de gros soucis»

vouer un enfant au blanc «lui faire porter des vêtements blancs en l'honneur de la Vierge»

Blanc se retrouve aussi dans des proverbes[28]:

On n'a jamais vu corneille blanche

Les mains noires font manger le pain blanc

Tête de fou ne blanchit jamais

Consultant le dictionnaire de Dauzat[29], nous y avons trouvé *Blanc*, surnom très fréquent dans les noms de famille, employé avec article *Leblanc* (surtout au nord), appliqué à l'homme aux cheveux blancs, tandis que le féminin *Blanche* (nom de baptême ancien et matronyme) évoquait la blancheur du teint. On rencontre nombreux hypocoristiques:

---

[21] Louis, Barré, M. Narcisse, Landois, *œuv. cit*., p. 151..
[22] Maurice Rat, *œuv. cit*, p. 73.
[23] Idem, p. 257.
[24] Aristița Negreanu, *œuv. cit*, 2002.
[25] Maurice Rat, *œuv. cit*, p. 297.
[26] Idem, p. 52.
[27] Idem, p. 169.
[28] Elena Gorunescu, *Dicționar de proverbe român-francez*, București, Editura Științifică și enciclopedică, 1978.
[29] Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France*, Paris, Editions Larousse, 1994, p. 46.

Blanchet, Blanchteau, Blancheton, Blanchon, Blanchonnet, Blanchot, Blanchaud. Blanque, Blanquet (Midi), *Blanquier* (nom méridionale, «mégissier»), *Blancot*, (forme corse) *Bianchi*, (forme alsacienne-lorraine) *Blank*, les formes composées *Blanchecape, Blanchecotte* (surnom d'après l'habillement), *Blancpain* (avec les variantes *Blanpain, Blampain, Blanpin*) - «surnom d'un boulanger», *Blancagnol* (Normandie, «agneau blanc», surnom symbolique), *Blanchard, Blancard, Blanckaert (Blanquaert)* – nom de personne germanique – *Blanc* «brillant» + *hard* «fort, dur», représentant parfois un péjoratif tardif de *Blanc*, *Blanchi*, sobriquet, *Blancstein* «pierre blanche», *Blandamour*, altération de *blanc d'amour* «pâle d'amour», *Blandenier*, altération de *blanc denier* (monnaie d'argent) pour désigner sans doute une personne riche, *Blangonet* «blanc gonet», *Gonnet* désignant un vêtement et une sorte de pain, existant ainsi deux possibilités de surnom., *Blanguernon* (en Normandie, «moustache ou favoris blancs»), *Blanlœil* «blanc l'œil», c'est-à-dire blanc de l'œil, surnom désignant sans doute une personne dont le blanc de l'œil est très apparent, *Blanvillain*, «blanc vilain», surnom au sens «flatteur», *Blanvin*, surnom d'un buveur de vin blanc.

Morlet[30] enregistre en plus les noms *Blanchat, Blancat (Blanquat), Blanchod, Blanchin, Blanchoin*, les diminutifs *Blanconnier, Blanchetière*, domaine d'un Blanchet. Comme composés, nous y retrouvons *Blambert, Blangille, Blanjaquier, Blanjean* (avec un nom topographique), *Blanchelande, Blanchemaison, Blampignon* (blanc pignon, caractéristique de la maison), *Blanrue, Blanvillard, Blanchevoye, Blanchefort, Blanchegorge, Blanchemaine, Blanchemoine, Blancpied (Blampied, Blanpied), Blanpoil, Blanserin, Blancerin* (blanc jaunâtre, caractérisant la chevelure), *Blanchetête*.

Comme prénom on enregistre la forme du féminin, *Blanche*, empruntée par d'autres langues (italien, espagnol, anglais). Il était assez fréquent au Moyen Age et il s'est bien maintenu pendant le XIXe siècle, au XXe se trouvant dans une position marginale. La valeur symbolique de *blanc* a fait du *Blanche* un prénom de souveraines et de personnages de fiction.[31]

Comme nom de lieu, *Blanc / Blanche* se retrouve dans plusieurs noms: *Mont Blanc* (montagne, première attestation au XIVe siècle), *Lac* (petit lac de montagne dénommé ainsi après sa couleur), *les Eaux-Blanches, La Blanche* (affluent de la Durance), *Blanc-Nez* (cap).[32]

Toujours Dauzat enregistre les noms de lieux: *Blancafort* (village, attesté 1164) (avec les variantes *Blanquefort* (attesté 1110), *Blancfossé* (allusion à la couleur de la terre), avec la variante *Blanchefosse, Blanche-Eglise* (noms de lieux), *Blanchefontaine* (nom de l'eau), *Blanc-Mesnil, Blancherupt* (rivière), *Blancheville* (attesté vers 1252, «ville neuve», qui a pris le nom de Blanche de Navarre, comtesse de Champagne, en 1220).[33]

Nous pouvons constater que le mot *blanc* fait part de plusieurs expressions et locutions et qu'il entre dans de nombreux proverbes. Comme base anthroponymique, il se trouve à l'origine de quelques noms propres. Il s'est imposé aussi dans la toponymie.

Bibliographie

Barré, Louis, Landois, M. Narcisse, *Complètement du Dictionnaire de l'Académie Française*, Bruxelles, 1839 (édition en ligne)

Dauzat, Albert, *Les noms de lieux: origine et évolution, villes et villages, pays, cours d'eau, montagnes, lieux-dits*, Paris, Editions Librairie Delagrave, 1926

[30] Thérèse Morlet, *Dictionnaire étymologique des noms de famille*, Paris, Editions Perrin, 1991, p. 112.
[31] Chantal Tanet, Tristan Hordé, *Dictionnaire des prénoms*, Paris, Editions Larousse, 2000, p. 78.
[32] Albert Dauzat, *Les noms de lieux: origine et évolution, villes et villages, pays, cours d'eau, montagnes, lieux-dits*, Paris, Editions Librairie Delagrave, 1926, p. 22, 202, 204, 210, 215.
[33] Albert Dauzat, Ch. Rostaing, *Dictionnaire étymologique des noms de lieux en France*, Paris, Editions Larousse, 1963, p. 86.

Dauzat, Albert, Rostaing, Ch., *Dictionnaire étymologique des noms de lieux en France*, Paris, Editions Larousse, 1963

Dauzat, Albert, *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France*, Paris, Editions Larousse, 1994

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, 1835 (édition en ligne)

Dubois, Jean, Mitterand, Henri, Dauzat, Albert, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Editions Larousse, 2006

Gorunescu, Elena, *Dicţionar de proverbe român-francez*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi enciclopedică, 1978

Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008, Paris, Editions Robert, 2007

Montreynaud, Florence, Pierron, Agnès, Suzzoni, François, *Dictionnaire de proverbes et dictons*, Paris, Editions Robert, 2006

Morlet, Marie-Thérèse, *Dictionnaire étymologique des noms de famille*, Paris, Editions Perrin, 1991

Negreanu, Aristiţa, *Dicţionar de expresii francez-român*, Bucureşti, Editura All, 2002

Negreanu, Aristiţa, *Dicţionar de expresii român-francez*, Bucureşti, Editura All, 2008

Picoche, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Editions Robert, 2006

Rat, Maurice, *Dictionnaire des locutions françaises*, Paris, Editions Larousse, 1957

Schinteie, Ion, *Dicţionar franco-român de cuvinte şi expresii*, Craiova, Editura „Scrisul Românesc", 1983

Tanet, Chantal, Hordé, Tristan, *Dictionnaire des prénoms*, Paris, Editions Larousse, 2000

Trésor de la langue française informatisée, (version électronique du *Trésor de la Langue Française*, dictionnaire de référence du XIXe et XXe siècle)

TRUTH AND FICTION

MAROSFŐI Enikő
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: To describe an epoch in which you live is a responsible objective. To describe it honestly is brave. To describe a cruel era is ingrate. All these attributives are trait the novel of Augustin Buzura, who offers a faithful image of the yeas 1970 and it is a great story too. It has a protagonist, a conflict and fascinating characters.

Keywords: truth, censure, novel, reality, hidden

Având în vedere modul de raportare la realitatea istorică şi la cea cotidiană, putem vorbi de două categorii de scriitori. Una care ascunde, mistifică, ambiguizează pentru că îi este frică de autorităţi sau pentru că este conştientă că altfel opera nu va fi editată sau pentru că ştie că cititorii oricum îi vor înţelege intenţia, mesajul căci ei pot citi printre rânduri, întrucât adevărurile ascunse sau nespuse le sunt uşor de priceput. Celălalt tip iese pe marginea scenei şi spune totul în faţă, acceptând urmările posibile ale sincerităţii, ale cuvintelor directe, fără formalităţi şi ascunzişuri. Amândoi sunt originali, curajoşi şi îndrăzneţi. Cenzura, politicul, „frontul cultural" avea posibilităţile necesare distrugerii carierei sau omului, operelor sau viitorului.

Ca reprezentant al primei tipologii, scriitorul contemporan Augustin Buzura avea o înclinaţie deosebită spre „realismul dur"[1], spre cercetarea psihologiei umane, a influenţelor sociale ale comportamentului şi spre aflarea adevărului social, lucru care l-a dus în anul 1977 în Valea Jiului, imediat ce a aflat de greva minerilor, de „simpozionul" – după cum numeau minerii evenimentul – declanşat de către minerul Constantin Dobre la mina Paroşeni şi amplificat la mina Lupeni. Motivul revoltei ortacilor era, printre altele, planul de producţie irealist, înmulţirea accidentelor în mină, penalizările salariale pentru nerealizarea planului lunar, prevederile legii L3/1977, obligativitatea prestării de muncă voluntară pe şantierele de construcţii, nesoluţionarea plângerilor şi memoriilor minerilor.

De acest eveniment s-a folosit autorul pentru realizarea romanului „Drumul cenuşii", care se dorea a fi literatură şi nu o carte de istorie. După cum afirma autorul „Cartea nu este despre grevă, ci pe fundalul unei greve. În realitate, m-au interesat relaţiile omului cu istoria, când aceasta tăbăreşte peste el. Toate datele din roman erau însă reale…"[2].

„Drumul cenuşii", al doilea volum din trilogia „Zidul morţii", a apărut în 1988 dar începuturile lui datează deja din 1977, când autorul a făcut schiţe privind experienţa lui din Valea Jiului. Romanul în 1986 era gata scris dar publicarea lui a fost realizată doar în 1988, provocând un scandal uriaş.

Datele istorice sunt mascate puternic prin forţa imaginaţiei scriitorului, în aşa fel încât romanul a putut apărea în anii 80'. Cenzura a sesizat legătura dintre tema operei şi evenimentele din Valea Jiului, dar nu a putut-o dovedi şi după scoaterea a 78 de rânduri, „Drumul cenuşii" a putut fi editat şi a fost primit cu laude de masa cititorilor şi de majoritatea criticii. Reproşurile sau obiecţiile priveau mai mult faptul că autorul „cedează prea mult spaţiu, până la dezechilibrul construcţiei epice, pentru naraţiuni colaterale, din dorinţa de a amplifica intriga"[3]. Publicat în limbile spaniolă, franceză, suedeză, maghiară, opera lui

[1] George Pruteanu, „Doar materia cenuşie", Convorbiri literare, nr. 6, iunie. 1986
[2] Augustin Buzura, „"Drumul cenuşii" - zvonuri şi ameninţări", Jurnalul naţional, nr. 8, august, 2007
[3] Ion Simuţ, „Augustin Buzura", Editura Aula, Braşov, 2001, pg. 27

Buzura este un roman social, o critică socială îndrăzneaţă, având în vedere tema şi împrejurările reale pe care s-a bazat acţiunea. Un moment întunecat al istoriei Văii Jiului şi a minerilor, care s-au revoltat împotriva regimului. Istoria, realitatea este destul de camuflată în operă. Acţiune amplă sau propriu-zisă nici în acest roman nu există, este vorba doar despre „moartea psihică" a fiinţei, concept definit prima dată chiar de autor într-o tabletă („A fi tu însuţi") din 1977 astfel: „moartea psihică, adică imposibilitatea omului de a fi el însuşi, de a se manifesta conform convingerilor sale".

Romanul este scris la persoana întâi. Protagonistul romanului lui Augustin Buzura este şi narator şi personaj, este regizor şi ideolog, controlează şi interpretează. Prin personajul principal al acestei opere, Adrian Coman, se realizează celebra analiză psihologică, specific autorului şi operelor sale, într-un stil greoi, minuţios până la extrem, din care cauză romanul este o lectură care solicită atenţia cititorului la maxim. Şi totuşi, citind această operă, se pierde simţul timpului, capacitatea sugestivă a autorului este atât de puternică, încât cititorul parcă se află în mijlocul evenimentelor, se zbate împreună cu personajele cărţii, îşi pune şi el întrebările obsedante ca „Dacă ne temem mereu, dacă renunţăm la gânduri, la păreri, dacă trăim ca nişte roboţi, doar pentru a face plăcere unora, atunci ce fel de fiinţe suntem?"[4], „Cui să spui? Unde să strigi? Cine să te audă?"[5] şi este şi el dezamăgit de soartă – iată o faţă a realităţii dure.

Pe scurt, romanul ne prezintă un episod din viaţa unui ziarist, care vrând să scrie o carte, înregistrează convorbiri cu diferiţi oameni cu care discută despre sensul, rostul vieţii, despre fericire, vise, speranţe sau ratări. Pentru a se putea concentra se duce cu înregistrările lui într-un loc retras. Pe drum se întâlneşte cu o fată, Ana Maria Şerban, care îi va deveni tovarăş de călătorie şi amantă. Adrian Coman îi povesteşte Anei Maria ideea lui şi ascultă împreună înregistrările şi discută despre marile enigme şi întrebări ale vieţii. Aşa iese la iveală misiunea lui Adrian Coman de a căuta un iubit dispărut al unei prietene, doctoriţa Victoria Oprea, misiune relatată de ziarist.

Cartea ne prezintă o poveste de „destine paralele". Prima este descoperirea sau încercarea de a înţelege fapta lui Sabin, un sinucigaş ratat şi a doua poveste este căutarea iubitului. Acest iubit este un fost inginer de mină, dispărut fără urmă, ca vreo nouă alţi mineri şi iar faptul ne duce cu gândul la evenimentele din Valea Jiului, la „simpozion"-ul din 1977.

Realitatea infiltrată în roman apare şi prin limbajul personajelor. Cei din clasa autorităţilor vorbesc vulgar, degradat, dictatorial, ca reprezentanţii oamenilor fără şcoală, needucaţi, ca şi cei care în regimul comunist erau plasaţi în funcţii de conducere. Ceilalţi, studenţi, ziarişti, doctori, ţărani, simpli muncitori folosesc un limbaj cult, select, ne vorbesc prin nişte fraze psihologice complicate, întortocheate, punând întrebări existenţiale demne şi de un savant. Astfel, proza lui Augustin Buzura devine „un interesant aliaj de realism şi intelectualism"[6]. Prozatorul a investigat bolgiile morale ale conştiinţei personajelor sale, călăi şi victime, complici şi evazionişti, puternici ai zilei sau oameni obişnuiţi. Impactul de neşters al crimelor şi fărădelegilor comunismului asupra fizionomiei morale, sociale şi culturale este ceea ce romancierul încearcă să surprindă şi să configureze în textele sale. Istoria, comunismul, suprimarea, teroarea psihică, decăderea psihică sau morală, lupta pentru supravieţuire, menţinerea sau regăsirea echilibrului interior, fricile, întrebările sunt idei obsedante în proza lui Augustin Buzura ca şi în viaţa lui, care apar pretutindeni în romane şi ne dezvăluie un „ceva" care distruge fiinţa, o aruncă în nesiguranţă, în îndoială: „…aveam sentimentul că suntem urmăriţi, că un ochi ironic ne supraveghează mişcările", „…frica de

[4] Augustin Buzura, „Drumul cenuşii", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988, pg. 11
[5] idem, pg.251
[6] Ion Simuţ, „Augustin Buzura (monografie)", Editura Aula, Braşov, 2001, pg. 19

mine însumi, de ea, de acel necunoscut ochi simţit pretutindeni care mă obligă să-mi cenzurez mişcările”[7].

Personajul Helgomar David, iubitul dispărut al lui Victoria Oprea, poate fi interpretat ca alter-ego-ul lui Constantin Dobre. Dobre, omul real, era conducătorul grevei minerilor, despre care în anii 80-90 s-a spus că a dispărut sau că a înnebunit sau că a fost călcat de o maşină. Chiar şi azi, unul dintre martorii oculari ai grevei mi-a povestit că Dobre a fost accidentat. De fapt, el a fost mutat la Craiova şi avansat pe linie politică. Buzura însă când s-a documentat pentru carte, a aflat versiunea nereală şi astfel personajul lui, Helgomar, apare în carte ca şi înnebunit. Destinul participanţilor sau liderilor grevei este la fel redat de autor. Ceilalţi conducători, în realitate, au fost duşi la interogator, au fost mutaţi la alte locuri de muncă. Conform investigaţiilor ulterioare, din dosarele A.C.N.S.A.S. (fond Corespondenţă, dos. nr. 3594, vol. 1, f. 349-352) reiese că au fost arestate şi condamnate în jur de 15 persoane, numai pentru infracţiuni de drept comun şi acte de dezordine publică şi cei cu antecedente penale nu au mai fost angajaţi. Mai mult de 90 de dosare penale privind diferite infracţiuni economice şi judiciare au fost întocmite şi trimise în judecată în cursul măsurilor întreprinse cu ocazia evenimentelor din Valea Jiului. În privinţa minerilor afectaţi direct de măsurile securităţii: au fost avertizate, pentru manifestări ostile şi activitate tendenţioasă, în timpul şi după evenimente, un număr de 96 persoane, atenţionate 403, de organele de securitate iar pe linie de miliţie s-au aplicat 460 avertismente miliţieneşti. În privinţa membrilor de partid, despre care informatorii au semnalat că au avut o „comportare şi o atitudine necorespunzătoare” - în această situaţie s-au aflat peste 60 membri de partid - au fost informate comitetele orăşeneşti şi comitetul municipal de partid Petroşani.

Toate aceste fapte nu apar în opera lui Augustin Buzura, el măsoară oamenii din punct de vedere psihologic, moral, comportamental, fiecare fiind redat prin utilizarea tehnicii memoriei voluntare şi a monologului, prin vorbele celorlalte personaje, prin amintirile, povestirile lor. Aşa ne întâlnim cu prietenii şi colegii de mină al lui Helgomar, care în realitate au fost şi ei participanţi activi ai grevei. Buzura însă nu ne povesteşte efectiv despre grevă. El ne arată faţa întunecată a epocii fricii, când oamenilor le este frică să vorbească, să povestească, se uită permanent în jur să vadă cine este în preajmă, se întâlnesc pe întuneric, vorbesc cu muzica dată tare sau cu apa curgând sau pur şi simplu nu vorbesc. Evită orice ce le poate cauza probleme şi le este frică întotdeauna. Aşa ajunge Adrian Coman să spună într-o convorbire cu Victoria: „Merg aproape degeaba: nimeni nu spune nimic. Sau: nimeni nu ştie nimic! Nici banii, nici alcoolul, nici altele nu mi-au fost de prea mult folos. Ce-i de făcut? Încotro?”[8] Dar, astfel se simte şi el, fiind om al epocii, oriunde şi cu orice mijloc de transport se duce în căutarea lui Helgomar, se simte ameninţat, urmărit, ascultat. Se pregăteşte de drum cu răspunsuri plauzibile la eventualele întrebări de genul: ce are cu el, de unde îl cunoaşte, de ce a străbătut câteva sute de kilometri pentru a vorbi cu cineva necunoscut, ce ştie despre acel om etc.

Luând pe rând prietenii lui Helgo, Coman, colindând prin 15 localităţi, 9 mine, la cele mai bizare ore, vorbind cu zeci şi zeci de oameni, ajunge la un anumit Zaharia Cîmpean, miner, despre care îi relatează o vecină că „... a fost mutat în altă parte... Tot gura, că nu putea să ascundă ce gândeşte... A mai fost şi o poveste cu nişte butelii de aragaz...”[9] şi povesteşte că s-au revoltat minerii din cauza lipsei aragazelor, câteva sute sub conducerea lui Zaharia s-au dus la primărie şi s-au aşezat pe trotuar şi că Zaharia şi primarul oraşului s-au certat. Prin acest episod, Buzura face aluzii la una dintre marile probleme ale minerilor, mai precis se referă la faptul că minerii, ca să primească aragaz, trebuiau să presteze 100 de oră muncă

[7] Augustin Buzura, op. cit., pg. 324, 338
[8] Augustin Buzura, op. cit., pg. 251
[9] idem, pg. 261

voluntară pe şantierele din Valea Jiului. Într-un final, ziaristul l-a găsit pe Cîmpean şi timp de trei zile a încercat să scoată informaţii de la el. Dar acest miner uriaş, calm, îi răspundea cu cunoscutul „nu ştiu”. Când dezamăgit se pregătea să se reîntoarcă acasă, îl caută minerul şi îi povesteşte că a auzit „cică ar fi înnebunit – ceea ce nu voi crede niciodată – şi, desigur, după asta a fost scos la pensie... Se zice că s-a stabilit într-un sat de munte, Poieni... Acolo umbla toată ziua pe dealuri, nu discuta cu nimeni, îşi lăsase plete şi barbă... Din Poieni, prietenul nostru s-a mutat, ori a fost mutat, cine să ştie? în Marginea, unde şi-ar fi găsit sfârşitul... Trecea pe sub o macara şi, se zice că din pură neatenţie, macaragiul i-a scăpat în cap o cupă de mortar.”[10] Iată, introdus subtil printre rândurile romanului, un cunoscut obicei al regimului comunist: accidente de muncă, accidente pe şantiere, pe străzi, accidente peste care s-a trecut cu vederea, accidente pentru a înlătura oamenii „incomozi” de pe scena vieţii publice, iar toate acestea pentru că în cadrul Conferinţei Naţionale a P.C.R. din 1977, Nicolae Ceauşescu a afirmat că deţinuţi politici nu există în ţară. De aceea se făceau dosare penale pentru acei „incomozi”, în care cei în cauză erau condamnaţi pentru tulburarea liniştii publice, instigare la violenţă, distrugere etc. sau se întâmplau acele „accidente”.

Un alt adevăr infiltrat printre rândurile romanului este scrisoarea falsă. Când Coman ajunge acasă, d-na Oprea îl aşteaptă cu o scrisoare primită de la Helgomar. Scrisoarea o îndeamnă să încheie căutările, este rugată de Helgomar să nu se amestece în viaţa lui. Dar doctoriţa nu se lasă şi luând rând pe rând cuvintele, expresiile sub lupă, îi demonstrează ziaristului că nu cel subsemnat este autorul scrisorii. Şi această metodă era obişnuită în rândul securităţii, de a trimite scrisori false în vederea calmării şi liniştirii oamenilor care cercetau, căutau ceva, şi făceau acest lucru neobosit, persistent. În acest episod al romanului putem citi foarte limpede evenimentele din Valea Jiului. Dacă ne gândim că numele de Cristescu din scrisoare este identic cu cel al lui Ilie Verdeţ (personaj real, secretar al C.C. al P.C.R. şi preşedinte al Consiliului Central de Control Muncitoresc şi al Activităţii Economico-Sociale, preşedinte al Consiliului Economic, iar după greva minerilor, este numit prim-vicepreşedinte al Consiliului de Miniştri şi preşedinte al Comitetului de Stat al Planificării) şi accidentul despre care este vorba în scrisoare este de fapt greva şi le schimbăm, iată cum sună vorbele Victoriei, în încercarea de a-l convinge pe Adrian că scrisoarea este falsă şi explicându-i cele relatate: „cele întâmplate la mină sunt absolut reale, cearta cu Verdeţ şi cu toţi ceilalţi – de asemenea... Bătăile încasate după grevă au fost, din nefericire, foarte concrete, la unele am asistat şi eu... Procesul n-a mai avut loc, iar prietenii lui trimişi care-ncotro... Sigur, foarte elegant. Am aflat că ... Dobre a fost chemat pentru a i se comunica oficial că s-au analizat cu atenţie cele întâmplate şi că cei în drept au ajuns la concluzia că el are dreptate, iar Verdeţ şi toţi ceilalţi vor fi sancţionaţi pentru neatenţie, delăsare, nerespectarea normelor de protecţie a muncii şi aşa mai departe... În consecinţă, i s-a propus un post de conducere la o altă mină. Dobre...le-a explicat că nu pentru asta a spus ceea ce a spus, nu asta îşi doreşte, ci rezolvarea situaţiei minerilor... după acest refuz, nu i-am mai dat de urmă”[11]. Recitind acest pasaj, sună foarte identic cu urmările grevei, pentru că, iată ce ne spune istoria şi Constantin Dobre: „Ceauşescu, parcă trezit din pumnii luaţi până atunci, a continuat cu acuzaţii şi ameninţări de destituire la adresa activiştilor locali şi centrali care, zicea el, nu l-au informat la timp şi chiar au ascuns problemele cu care ne confruntăm” şi a aprobat toate solicitările minerilor. Au fost schimbaţi sau demişi secretari de partid şi de sindicat, directori, directorul-general al CCVJ din Petroşani. Tot urmare a grevei din august ’77 tot personalul tehnico-economico-administrativ (generalizat apoi la nivelul Ţării) a fost obligat să presteze 2 zile pe săptămână la „munca de jos”. Imediat au găsit soluţii privind aprovizionarea, sănătatea şi locuri de muncă pentru soţiile minerilor. Câteva le-a avansat chiar Nicolae Ceauşescu: posibilitatea cumpă-

[10] Augustin Buzura, op. cit., pg. 278
[11] Augustin Buzura, op. cit., pg. 282 – cu schimbări ale numelor

rării apartamentelor, un depozit pentru alimente, un magazin propriu pentru fiecare localitate din Valea Jiului, un spaţiu frigorific pentru aprovizionare, contracte de muncă pe cinci ani, stagiu militar pentru mineri la locul de muncă, mese calde zilnice. În Vale până în 1979 s-au construit cartiere noi, şosele, şcoli, spitale, fabrici de confecţii, întreprinderi de industrie uşoară. Minerii au obţinut o masă caldă pe zi şi diverse reduceri la plata întreţinerii, a energiei electrice şi altele.

Dar, au urmat şi represaliile. Unii au dispărut, alţii s-au pensionat, erau care au fost mutaţi la domiciliu forţat, la alt loc de muncă. Cu toate că Ceauşescu le-a promis minerilor acolo, pe gheretă, în faţa lor, că nu se va întâmpla nimic cu ei, numai Dobre a avut de câştigat, probabil din cauza că era mult prea cunoscut şi securiştii nu aveau curaj „să se ocupe de el".

Revenind la operă, după ce doctoriţa Oprea discută cu Adrian Coman despre scrisoare, se hotărăşte să se ducă chiar ea în căutarea lui Helgomar, având şi indicii precise pentru că pe plic era precizată o adresă şi autorul scrisorii a dat nişte detalii şi despre locul lui de muncă. Doctoriţa pleacă să verifice identitatea autorului scrisorii, iar ziaristul este trimis de angajatorul lui pentru un schimb de experienţă în Cracovia. Când revine în ţară, îl aşteaptă vestea că Victoria a fost călcată de un autocamion. Copleşit de vestea morţii tragice, prietenul ziarist evadează în băutură. Un alt adevăr trist al realităţii şi obicei al securităţii: înlăturarea prin orice metodă a celor „problematici". Doctoriţa Oprea, prin perseverenţa ei, era o problemă pentru organele statului aşa că trebuia oprită înainte să descopere adevărul.

Ieşind din starea de şoc, Coman îşi aduce aminte că într-o localitate numită Borşa, un individ a luat legătura cu el, prezentându-se drept Helgomar David. Acest individ a încercat să-l convingă de micimea faptelor mai demult întâmplate în Râul Doamnei – după cum este denumită în carte localitatea. Încă o modalitate de deturnare a adevărului. Oameni puşi să mintă, să se dea drept persoana căutată, să dea informaţii eronate, false pentru calmarea stării de spirit.

Cenzura i-a impus lui Augustin Buzura să scoată vreo 180 de pagini din operă, ceea ce, prin puterea de convingere şi viclenia autorului nu s-a realizat, el i-a putut convinge pe cei de la securitate că nu a scris despre „simpozion", având în vedere că acel eveniment nu a apărut în niciun ziar, nicio cuvântare, nu avea de unde să aibă cunoştinţă despre cele întâmplate. Şi, după ştergerea acelor 78 de rânduri, au dat drumul cărţii, scăpând din vedere trimiterea la adevăr de la pagina 310: „Ai mai fost de atunci? A mai avut loc vreun simpozion important?" Un exemplu pentru faptul că Buzura a avut puterea de a se ridica deasupra unui întreg mecanism politic, securitatea, şi de a se opune represaliilor, accidentelor şi terorii psihice la care erau expuşi toţi adversarii timpului. Virtutea autorului – curajul. Acel adevărat curaj, care îl îndemna să se opună regimului. Există şi un altfel de curaj, cel al maselor: „Curaj în baie, cu apa curgând dezlănţuită, sau în plin câmp, uitându-te în toate părţile ca nu cumva să fie cineva prin apropiere, curaj în braţele unei femei, în obscuritatea încăperii, spunând în şoaptă jumătăţi, falnice jumătăţi de adevăruri, curajul de a nu vedea decât micile nimicuri din jur, de a da vina pe cel mai mic şi mai inofensiv dintre cei mai mici, curajul de a înjura pe la spate, cu mintea întunecată de alcool, sau de a accepta orice şi oricând, ridicând degetul cu nevinovăţie pentru a indica presupusa cauză a relelor... Curajul de a susţine că alţii, întotdeauna alţii sunt vinovaţi de mizeria ta, de degradarea şi umilinţele prin care treci, de tot ceea ce nu-ţi convine. Mereu şi mereu: destinul, istoria, conjuncturile, cerul şi astrele, diavolul şi tot ce există în afara ta."[12]

Continuând căutările după inginerul dispărut, Adrian Coman îl găseşte în Stoinița, înnebunit. „...pe măsură ce mă apropiam de el, pe faţă i se citea o spaimă greu de descris: îi tremurau mâinile, faţa, ba chiar şi cicatricea sângerie" relatează ziaristul. Este ceva îngrozitor de închipuit ce s-a putut întâmpla acelui om. Când s-a oprit la insistenţa ziaristului, recita

[12] Augustin Buzura, op.cit., pg. 177-178

fraze ideologice, declarative, artificiale, de propagandă. Nu se putea vorbi cu el. În acest punct, istoria nu coincide cu cartea, dar având în vedere că la data strângerii informaţiilor, autorul a primit veşti că liderul grevei poate fi înnebunit, descrie foarte la obiect rezultatul interogaţiilor securităţii, a terorii psihice, fizice sau morale.

Romanul este o lecţie de istorie. Politica regimului comunist impusă prin frică este redată cu precizie, acurateţe şi prin descrierea urmărilor. Securitatea, organul cel mai important al acelei ere, inventa şi învăţa moduri şi metode de tortură inimaginabil de crude, care distrugeau tot ce era omenesc în fiinţă.

Cărţile lui Augustin Buzura „sunt rezistente în latură obiectivă, nu analitică, radiografii ale societăţii, mai degrabă decât ale sufletului”[13]. Ele sunt mărturii ale timpului, destinelor, eşecului, îngrădirii libertăţii, fricii, confruntării cu supravegherea şi represiunea, controlului vieţii. Ne oferă imaginea unei ere, unei lumi complicate, prin teme sociale, psihologice, prin călătorii spirituale. Romanele contemporane pentru cei mai mulţi cititori sunt ambigue, greu inteligibile. În timpul lecturii şi până la terminarea cărţii trebuie ţinut seama, că literatura modernă, contemporană este o literatură care ne vorbeşte printre rânduri, subtil, cu multe încărcături emoţionale, având ca sursă experienţa de viaţă a autorului, istorie „spusă pe şleau”, realitatea cotidiană. Şi, cum spune Ion Simuţ „Unde greşim astăzi e că pretindem prozei (lui Buzura, de exemplu) să fi spus adevărul ca într-un raport sau într-un protest politic. Prozatorul... a fost un subversiv; negociind cu cenzura nuanţele adevărurilor care pot fi spuse.“[14]

Bibliografie

„Portretul unei epoci: România anilor 1930”, Fundaţia „Profesor George Manu”, 2013

Adam Burakowski, „Dictatura lui Ceauşescu (1965-1989)”, Editura Polirom, Iaşi, 2011

ANIC, fond CC al PCR – Secţia Cancelarie, dosar 91/1977

Augustin Buzura, „"Drumul cenuşii" - zvonuri şi ameninţări”, Revista Jurnalul naţional, Nr. 8, 2007, august

Augustin Buzura, „Drumul cenuşii”, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988

George Pruteanu, „Doar materia cenuşie”, Convorbiri literare, nr. 6, iunie. 1986

Ion Simuţ, „Augustin Buzura (monografie)”, Editura Aula, Braşov, 2001

Ion Simuţ, „Augustin Buzura. Romanul condiţiei umane precare, în comunism şi dincolo de comunism”, Literatura română contemporană, Anul III, curs XII

Lavinia Betea, „Negru la Securitate şi alb la partid”, Jurnalul Naţional, 31 iulie 2007

Nicolae Manolescu, „Istoria critică a literaturii române”, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008

Nicoleta Sălcudeanu, „Disidenţa prin cultură”, Revista Cultura, 2013, septembrie, Nr. 20

Piru Alexandru, „Istoria literaturii române de la început până azi”, Editura Univers, Bucureşti, 1981

Rachieru A. D., „Elitism şi postmodernism. Postmodernismul românesc şi circulaţia elitelor”, Editura Junimea, Iaşi, 1999

Raţiu D.-E., „Disputa modernism–postmodernism”, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001

[13] Nicolae Manolescu, „Istoria critică a literaturii române”, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008, pg. 1142

[14] Ion Simuţ, op. cit., p. 11.

Răzvan Voncu, „Turnanta „Recviem pentru nebuni şi bestii“, o cheie a operei lui Augustin Buzura”, Revista Cultura, 2013 septembrie, Nr. 34/35,

Simion Eugen, „Sfidarea retoricii”, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986

Simion Eugen, Rogalski Florina, Grigor Andrei, „Analize şi sinteze literare”, Editura Corint, Bucureşti, 2006

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

APPROACHES TO TEACHING LITERATURE IN EFL CLASSROOMS

Alina Nicoleta PADUREAN
"Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: Students read less and less and illiteracy is an increasing phenomenon in our society. This study is an attempt to prove that literature is still useful and necessary in the personal and professional growth of youth and of all individuals. We have also tried to understand the reasons why students don`t read anymore and also to discuss the relevance of selected texts and teaching methods used by teachers. The sample of our study consists of students enrolled in the study programme Romanian Language and Literature & English Language and Literature of "Aurel Vlaicu" University of Arad.

Keywords: literature, literary competence, teaching literature, EFL.

Introduction

Literature and reading in general are a controversial topic of our times. Teachers claim that students read less and less, while students argue that the books they are supposed to read for exams have out-dated topics. Researchers have also different opinions about the usefulness and effectiveness 0of teaching literature, especially in English as a Foreign Language classes. Most of them consider that the language used in literary works is too complex and difficult and therefore it does not support students in the acquisition of grammar and lexical structures that can be used in their everyday lives or as Kay posits, it does not meet their academic or occupational needs (Kay, 1982). There are also researchers (Aina: 1979) who believe that literature can be taught in an integrated manner, thus transcending the limitations of one school subject. Language can be taught by focusing on the development of four skills: reading, listening, speaking and writing or it can be taught by integrating ideas and themes from various subjects. We believe that literature should not be considered a mere tool of developing these four competences but it should develop the students` literary and cultural competences as well. Coenen (1992) believes that a reader who is literary competent is able to communicate with and about literature. Novice readers are sometimes confused by metaphorical or symbolical uses of words and therefore literary competence is the mastery of roles and norms of the literary discourse. Each piece of literature demands knowledge of certain norms. They can be learnt only by attending lectures in literature.

Over the years, the role and approach of literature in the language classroom has constantly changed. In the Grammar-Translation Method literature was used for teaching a foreign language because the language used in literary works was considered grammatically accurate. After GTM literature has gradually lost its importance in the EFL classroom. Scholars believed that the language used in literature is not the same with the one used in everyday life and that students should be encouraged to develop their communicative skills. Thus, the Communicative approach to language teaching focused on the study of language for practical purposes. They believed that literature has no place in the language classroom as it does not have a practical use. Literature was considered a potentially disruptive influence in the well-ordered world of language courses (Widdowson, 1984:161). However, Widdowson pleaded for literature in the language classroom as language courses should also educate the youth and not just train them in a certain field. Therefore, in the 80`s due to several linguists and scholars literature regained its place in the EFL classroom. The scholars considered,

however, that literature should be taught using a different pedagogical approach for non-native speakers.

In our country, the teaching of literature in EFL classrooms is partly neglected or reduced to language development rather than to the students` literary development. The textbooks contain extracts from novels and short stories but the focus is on the language. Therefore, typical exercises used in high schools are the following:

- ✓ rephrasing exercises
- ✓ vocabulary exercises
- ✓ sentence structure and substitution exercises
- ✓ grammar exercises
- ✓ plot, character exercises
- ✓ open exercises
- ✓

Background of the study

Scholars have developed three main approaches to teaching literature (Carter and Long, 1991:2). They are the language model, the cultural model and the personal growth model.

The Language Model relies on the development of students` knowledge by working with familiar grammar, lexical and discourse categories. It focuses on the way language is used in literary texts. It does not encourage creative thinking but the acquisition of information related to the target text. This approach is considered too mechanistic and it demotivates the pleasure of reading literature. Texts are approached in a systematic and methodological manner and the techniques used in working with these texts are typical for a EFL classroom: prediction exercises, jumbled sentences, summaries, role-play, etc.

The Cultural Model encourages and teachers students how to deal with a literary work in relation to the target language. In my opinion it is also a transdisciplinary approach to teaching as it does not focus on mere language acquisition but also on the knowledge of a country`s culture and ideologies. It helps students go beyond the lexis to other components of a nation. Students are asked to explore and interpret the social, political, literary and historical context of a text (Yimwilai, 2015:15).

The Personal Growth Model is an attempt to create a link between the language model and the cultural model. The focus is placed on the use of language but used in a specific cultural context. Students are not only passive receivers of teacher given interpretations but they have to be intellectually and emotionally engaged in the lesson and especially in the reading activity. Literature is used as a *resource* and not just a study subject. In other words (Carter and Long, 1991: 3-4) students develop their knowledge of and their knowledge about literature. During this approach to literature, students are encouraged to express their opinions and beliefs, to make connections between their own experiences and the text and use critical thinking. Therefore, teachers should take into consideration a few aspects when choosing their teaching materials:

- ✓ texts should be interesting and appropriate for the students` age and interests;
- ✓ they should facilitate students' personal discovery and involvement in the text;
- ✓ they should be a resource which contributes to the students` personal growth
- ✓ lessons should be student centred as encouraged by learner centred curriculum (Nunan, 1988) and teachers are only coordinators of certain activities;
- ✓ teachers should use activities that encourage students` communication and relate to their personal life. We advise teachers to use pre-reading, while-reading and after-reading activities and explore all resources that a text offers. Activities such as prediction making, jigsaw reading, matching or gap-filling, reading comprehension,

debates and creative writings are common activities for work with literary texts in an interactive manner.

- ✓ texts should be a resource for literary and linguistic development and they shouldn`t be regarded as assessment material. If students feel the stress of examination when working with literature, they see literature just a subject that needs to be passed at the end of the course.

It is very important for teachers to understand that literature is a very sensitive subject in a digitized era. Less and less students read out of pleasure and most of them don`t read at all. Digital summaries replace printed books and if teachers don`t change their approach to literature, soon they will be the only ones who understand what they talk about. The days of teacher centred education and teaching are long gone even if some teachers don`t or don`t want to understand it. Endless data of literary genres (poetry, drama, novel, etc.), data of the socio-cultural contexts of various literary periods shouldn`t ne memorized by students because it has already been proven that they fail to use the information in interpretations of their own. They should be taught to be creative thinkers and not mere reproducers. It is mostly the teachers` fault, and the literature syllabus`s too, that students cannot think out of the box. The tenure exams have change in this respect and young teachers are asked to work with a piece of literature and not just deliver readymade information. That is one of the reasons they score so low in these exams. The study that we have conducted on 3rd year students of Aurel Vlaicu University supports our assertion. Students say that they are not taught how to work with a text because teachers deliver only theoretical lectures.

Parkinson and Thomas (2000: 9-11) posit the benefits of teaching literature. They believe that literature can provide the following:

- ✓ Linguistic model: literature provides excellent writing and linguistic diversity.
- ✓ Extension of Linguistic Competence
- ✓ Mental Training
- ✓ Authenticity: it is a linguistic material not a linguistically artificial textbook
- ✓ Open for interpretations: it can be basis for interaction;
- ✓ Memorability: especially poetry
- ✓ Cultural enrichment

As seen, the study of literature in high schools and universities is essential for the acquisition of linguistic and cultural knowledge of the foreign language.

Research

The sample of this study consists of 47, 2 male and 45 female students aged between 21 and 30 enrolled in the study programme Romanian Language and Literature & English Language and Literature at the Faculty of Humanities and Social Sciences, "Aurel Vlaicu" University of Arad. They are 3rd year students facing the graduation exam and the tenure exam, which consists also of an assessment of their knowledge of literature.

Data were collected using the questionnaire method and the focus group. The questionnaire is an instrument for the collection of data, usually in written form consisting of open and/or closed questions (Nunan, 1992:231). Focus group was also used in our research but the most reliable source was the questionnaire because it was individual and anonymous, thus giving students confidence.

During the focus group discussions we have tried to collect data on the students` attitude towards reading, their opinion about the selection of texts and teaching methods used by literature teachers, their perception of learning literature, the relevance of text selection for their tenure preparation, the students` involvement in text interpretation, etc. The answers were sometimes evasive, especially when they had to discuss the teaching methods selection and the relevance of the selected texts.

The questionnaire, however, offered us a clear view on the topic.

Before analysing the data, we want to make a short presentation of the study programme *Romanian Language and Literature & English Language and Literature* in terms of syllabus organization. It can be divided into the following categories:

- Language practice: it comprises practical courses, oral expression and written expression;
- Language study: it comprises linguistics, phonetics, morphology, semantics and pragmatics but also discourse analysis.
- Literature: mostly British but also some American Literature;
- Civilization: British Civilization;
- Pedagogical module;

As said, the sample for our study consists of 47 students. The data have not been analysed according to the gender of the respondents or to their age because we haven`t found significant differences between the male and female subjects` answers. Also, the statistical weight of male respondents is insignificant (only 2 men in the 3rd year of study) and thus, their answers cannot be generalized or considered representative for their gender. In terms of age, the subjects have similar ages and no significant differences have been noticed between the age groups 21-25 and 25-30. The questionnaire consisted of 15 questions (8 yes/no questions and 7 multiple choice questions). The most significant answers will be presented below.

Results

One of the questions referred to the ***students` attitude towards reading***. 70% consider reading useful and important, while 30% presented lack of interest for reading literature.

Another question refers to the students` perception of reading literature. The question was a M/C question and the answers are presented in chart no 2 and reveal that 40% read for language development and cultural awareness, 36% consider that reading is a challenging activity, 15% think that it is useless for their professional development and 9% consider reading boring.

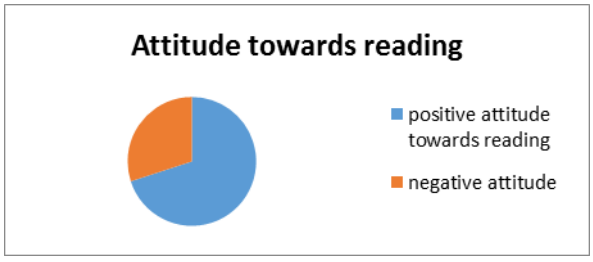


Chart no 1 – Students` attitude towards reading

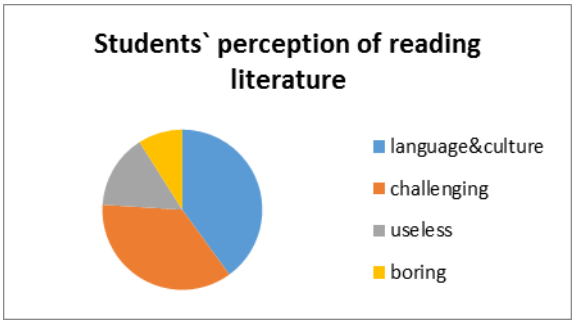


Chart no 2 – Students` perception of reading

Another question refers to the students` opinion about the selection of texts in terms of difficulty. Most students believe that literary works are too difficult for their level of language mastery and that literature such as Chaucer, Shakespeare and other classics of English Literature should be approached differently because the language used is too complicated for them. 45% believe that texts are too difficult, 37% believe that they are quite difficult and 18% consider them east. Postmodern literature is easier and they consider that postmodern texts should be used more frequently (Chart no 3). The question related to the relevance of the texts for tenure exams reveals the following: most students believe that the texts are not really relevant because they are not selected from the tenure exam bibliography. 71% believe that texts are not relevant for their exams and therefore they are not very well

prepared while 29% consider that what they learn from these texts can be used later on at their exams (Chart no 4).

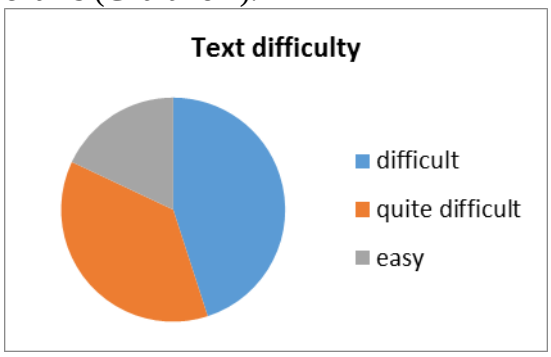


Chart no 3 – Student`s perception of text difficulty

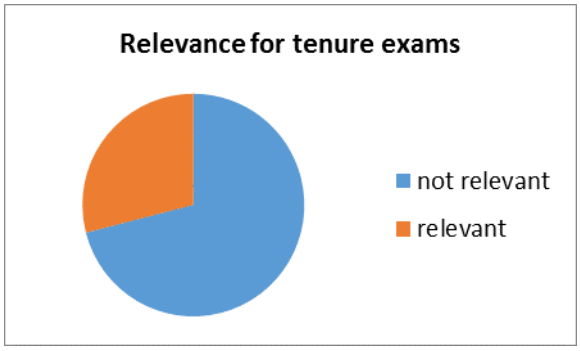


Chart no 4 – Text relevance for tenure exams

Another important topic is the teachers` manner of teaching. Most students consider that literature lectures are teacher centred and the only student activity is note taking. They would like to change literature course into debates on the selected texts and consider that they should be allowed to express their opinion about texts. For the question referring to students` interpretation of the text, the answers are distributed as follows: 43% say that they are never asked for their opinion about the text and for their personal interpretation, 26% say they are rarely asked, 20% are sometimes asked and 11% consider they are always asked (Chart no 5). It is interesting that there are students who argue that their opinion is never asked for and students who say that their opinion is always asked for. We believe that this difference is the result of students` involvement in the lecture, their knowledge of the language and of course whether they have read the book or not.

The last question that I we would like to discuss is the teachers` reaction to students` interpretation of texts. Most of them are disappointed by the teachers` rejection of their own interpretation and argue that tenure exams don`t test just their knowledge of literature criticisms but their ability to work with literary texts. Work with literary texts can be achieved only if they are allowed to use their imagination and their own interpretation. Thus, they believe that literature courses fail to train them for other exams than the exam at the end of the semester. 15% state that teachers agree to their interpretation, 32% say that teachers correct their interpretation, 53% mention that teachers reject their interpretation (Chart 6).

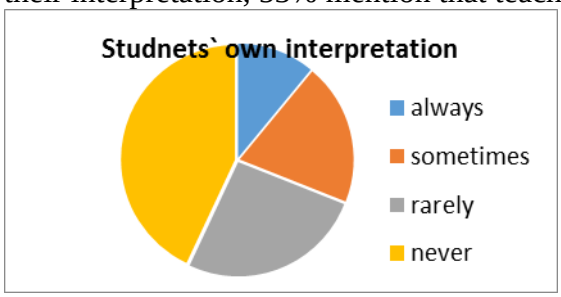


Chart no 5 – Students` own interpretation of texts

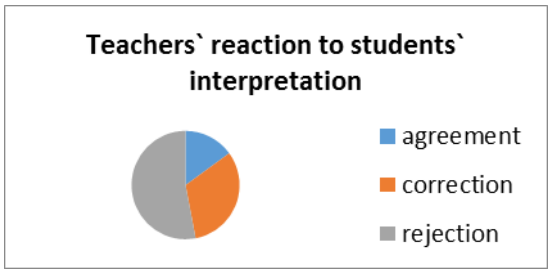


Chart no 6 – Teachers` reaction to students` interpretation

Conclusions

The study offered us some solutions for the encouragement of literature study. Here are some of them:

- teachers should use group work during literature seminars but also during lectures;
- texts should be interesting;
- teachers should use a wide variety of activities;

- modern and interactive teaching methods would increase openness for reading;

Literary texts develop students` linguistic and literary skills and in the case of Romanian Language and Literature & English Language and Literature students literary texts have the following benefits:

- personal growth
- linguistic enrichment favoured by authentic texts
- literary enrichment

Universities have the advantage of being able to design their own syllabus and thus select literary texts that would suit their students` age, skills and preferences. Good novels challenge students intellectually, emotionally and linguistically. They read in dialects, in colloquial language and as Hill points out (Hill, 1989: 10-12) the informational context of situational dialogues is insufficient when students try to create their own sentences.

Literature is more than language; it is knowledge, culture and personal development.

References:

Aina, N.F. (1979), *Social students for primary school teachers,* Oxford University Press.

Carter, R. Long, M.N. (1991), *Teaching Literature,* Longman: Handbooks for Language Teachers, New York, Longman, p. 2.

Coenen, L. (1992), *Literary competence: useful concept for literary education or new 'catch-all term'*?, in *Spiegel*, *10*(2), p. 55-78.

Hill, J. (1989), *Using Literature in Language Teaching,* London, Modern English Publications, p. 10-12.

Kay, S. (1982), *Literature in the ESL Classroom.* TESOL Quarterly, 16(4), p. 529-536, http://dx.doi.org/10.2307/3586470.

Nunan, D. (1988), *The Lerner Centred Curriculum*, Cambridge, Cambridge University Press.

Nunan, D, (1992), *Research methods in language learning*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 231.

Parkinson, B. Thomas, H. R. (2000), *Teaching Literature in Second Language*, Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 9-11.

Widdowson, H.G. (1984), *Explorations in Applied Linguistics,* Oxford, Oxford University Press, p. 161.

Yimwilai, S. (2015), *An Integrated Approach to Teaching Literature in an EFL Classroom,* in English Language Teaching, vol. 8, No. 2, p. 15.

ARCHETYPAL MISSIONS

Otilia SÎRBU
"Hyperion" University of Bucharest

Abstract: The word archetype is from the Greek arkhetupon, first mould or model, in the meaning of being the initial version of something later multiplied. It is made up of arkhos, meaning chief or ruler (used also in e.g. archbishop and monarch), and tupos, meaning mould, model or type. The archetype has been used to describe original or ideal model phenomena and characters, such as easily recognizable type-roles in drama - like the evil stepmother, the miser, the brave hero. In the case of drama and literature, such archetypes are usually traceable back to myth and fable. Jung's use of the term archetype is similar at first glance. He repeatedly refers to such fictional type-roles as archetypes, the hero being the one most frequently used. But to Jung they are far more than recognizable characters - in fact, they are not at all characters, essentially, but symbolic keys to truths about the human condition and to the path of personal enlightenment. The Jungian archetypes can reveal the workings of the world, as to how it affects the human psyche, and what man should do to accomplish something or for that matter ward something off. They are learning tools, lessons from primordial time, answers included. And they do more than that:
Archetypes create myths, religions, and philosophical ideas that influence and set their stamp on whole nations and epochs.

Keywords: myth, religion, symbolic, archetypes.

1.Straturile psihice

Arhetipul – un „vestigiu istoric" și încă ceva în plus în concept freudian. Deloc asemănător în teoria și cercetarea lui Jung.Prin introducerea noțiunilor sale de inconștient colectiv și de arhetip, psihicul uman căpătă alte valențe, intenția lui Jung de reînnoire și dezvoltare a psihicului fiind una majoră. Prin performanța cercetărilor sale, faimosul medic distinge trei „straturi" psihice: inconștientul colectiv, inconștientul personal și conștiința. La rândul ei, viața noastră, în ansamblul ei psihic, fiind coordonată de doi centri distincți: ego-ul și Sinele. În timp ce primul, ego-ul este centrul coordonator al conștiinței, Sinele vizează ca element coordonator, inconștientul colectiv. Astfel, axa ego-Sine devine „coloana vertebrală" a psihicului nostru. De ea depinde starea noastră psihică, împlinirea afectivă, apartenența noastră la acest Univers, rezistența psihică, rezistența fizică fiind o consecință a celei dintâi.

În analiza noastră, am încercat să definim acest raport – *ego-Sine* – dintr-un punct enantiodromic pe temeiul asumării cercetărilor jungiene, dar și din dorința de a extinde munca sa.

În viața fiecărei ființe umane coexistă cei doi centri distincți – *ego – Sine*. Deși primul ar trebui să fie într-un permanent raport de „subordonare", ego-ul nostru este și un executant în permanentă căutare de... sine. Astfel este definit procesul numit individuarea sau individuația. Un ego căutător de... sine, uitând Sinele major.Rezultatele acestui proces diferă de la individ la individ. Nu întotdeauna, la sfârșitul vieții, Sinele este cel câștigător.Nu întotdeauna, ego-ul, dincolo de propria dorință de afirmare, poate deveni și ego-ul altruist, înțelept. Poate, de aceea, dacă am acorda mai multă atenție ego-ului altruist, Sinele, bătrânul Sine ce-a traversat cele două milioane de ani, ar avea șanse cu mult mai mici de a pierde contactul cu propriile instincte, cu vechea înțelepciune a lumii. „Acum două milioane de ani,

strămoșii noștri, al căror creier măsura între 435cc. și 680cc. – doar cu puțin mai mare decât al unei gorile -, făceau lucruri omenești, lucruri culturale. [...].Vânau, construiau adăposturi, făureau unelte, tratau pieile, trăiau în tabere și, posibil, multe alte lucruri...” 1

2. Arhetipul și Sinele

Arhetipal, omul de început, arhaic, primitiv are toate datele. Le știe, le intuiește și având alături imaginația, o altă componentă arhetipală, își supune destinul în drumul său spre lumină. Anthony Stevens, în celebra sa carte *Sinele de două milioane de ani* postulează ideea că Sinele trăiește de atâta timp în întunecatul labirint subteran al psihicului, încât visele sunt cele care pot ilumina întunecimea lumii subterane primitive, căci ele ne permit să descoperim Sinele etern în această lume arhetipală preistorică.

În ciuda vârstei sale înaintate, Sinele este un autentic partener de nădejde.Pe acest temei, dialogul trebuie reinventat. Poate am uitat să purtăm cu noi această dulce povară. Ignorând Sinele ajungem să ne îndreptăm de fapt spre ego-ul – și el trist, căci și-a pierdut reperul fundamental. Deși se știu unul în vecinătatea celuilalt, cei doi ego și Sinele său, nereperați și neajutați, pe măsură ce timpul devine... milenii, ușor–ușor se destramă. Într-un secol al aparențelor, devenim ființe ale nimănui, nici măcar nouă nu ne mai aparținem. Singura șansă de a anula toate acestea este să ne revendicăm dreptul absolut al datelor noastre, arhetipale. O fenomenologie identică a Sinelui nostru cu cea a realității incluse în formula *Imago Dei*. Tangibilă, cognoscibilă doar în miezul matricei concentrice a omului și Universului – acolo unde se află Sacrul. De fiecare dată, o redescoperire a noastră, un experiment autentic al filogeniei speciei noastre! Procesul individuației nu este unul simplu.Presupune întrebări, răspunsuri, anularea sau diminuarea unui ego-centrist, asumarea Sinelui, în toată plenitudinea sa.

Acesta este rolul fundamental pe care dorește să și-l asume această lucrare. Vindecarea Sinelui rănit, expulzat, anulat. Secolul 21 are această menire umanitară. Ar trebui să o aibă prioritar. „Acolo unde circumstanțele contemporane permit împlinirea nevoilor omului de două milioane de ani – scrie Antony Stevens –, rezultatul este acea formă a adaptării psihice pe care o numim sănătate, dar unde circumstanțele contemporane frustrează nevoile arhetipale ale omului de două milioane de ani, rezultatul este inadaptarea și boala” 2.

Arhetipul nu este doar o metaforă, o cercetare, o descoperire, o realitate peste care se poate trece. Nicidecum. Din punct de vedere medical, existențial, frustrarea intențiilor arhetipale poate să se finalizeze cu o psihopatologie severă. Anthony Stevens propune în acest sens cinci „legi ale psihodinamicii”:

1.Orice fenomen caracteristic tuturor comunităților, indiferent de rasă, epocă istorică, cultură este o expresie a unui arhetip din inconștientul colectiv 2. Arhetipurile au ca scop auto-actualizarea psihică și comportamentală 3. Sănătatea mentală este o consecință a împlinirii scopurilor arhetipale 4. Psihopatologia este la rândul ei o consecință a frustrărilor scopurilor arhetipale 5. Simptomele psihiatrice sunt „exagerări persistente ale răspunsurilor psihofiziologice naturale”.

Concluzia e simplă: „Aceste legi, care par să se refere explicit la funcționarea psihicului uman, sunt de fapt simpla aplicare la psihic a legilor care operează în mod evident în natură”3.

[1] Robin Fox, *The Search for Society*, Rutgers University Press, 1989, p. 13.
[2] Anthony Stevens, *op. cit*. p. 40.
[3] *Idem*, p. 137.

Ceea ce merită menționat, alăturat acestor postulate este faptul că frustrarea intenției arhetipale poate apărea în orice etapă a vieții. Dacă Freud era convins că perioada copilăriei este cea mai fragilă, vulnerabilă, supusă traumelor, Jung avea o altă variantă, cu mult mai valabilă. Dezvoltarea umană se desfășoară de-a lungul vieții și fiecare stadiu al ei are propriile obiective arhetipale, fiecare din el fiind supus frustrării, nereușitei, suferinței. Fiecare ființă umană are nevoie de suport efectiv pentru a putea face față presiunii sociale. Viața trebuie înțeleasă și din punct de vedere al riscului asumat pentru celălalt. Lucru ce pare din ce în ce mai neînsemnat, mai ridiculizat. Concluzia specialiștilor este una simplă, însă tocmai această simplitate definește esența umanului. Supraviețuirea genelor unui individ este la fel de importantă, dacă nu mai importantă decât supraviețuirea clanului din care face parte omul. Altruismul, hrana, afecțiunea, grija, sacrificiul și multe asemănătoare fac parte din „strategiile de răspuns transmise genetic" conform concluziilor sociobiologului Wenegrat.

Ceea ce este extrem de dureros este rezultatul final, concluzia ultimă. Cauza suferințelor umane este insuficienta grijă a societății pentru ele. Pe cât de mare este nevoia de afecțiune, pe atât de mare este nevoia de agresivitate, de acaparare, de dorință amprentală personală. Aici se simte fundamental raportul ego-Sine. Raportul enantiodromic. Cele două fragmente arhetipale, esențiale, sunt „prinse" într-o axă, coloana vertebrală a psihicului nostru. O coloană ale cărei vertebre glisează.

În cartea sa, Max Scheler [4] referitor la subiectul central al cărții sale – resentimentul – face următoarea afirmație: „Resentimentul este o autointoxicare sufletească ale cărui cauze și consecințe sunt foarte precise. El este o atitudine psihică de durată și ia naștere din pricina reprimării sistematice a descărcării anumitor emoții și afecte care sunt normale în sine și aparțin fondului naturii umane; ea determină unele atitudini de durată față de anumite tipuri de valori iluzorii și de judecăți de valoare corespunzătoare acestora. Emoțiile și afectele avute aici în vedere în primul rând sunt următoarele: sentimentul și impulsul răzbunării, ura, răutatea, invidia, pizma, perfidia". O coloană ale cărei vertebre glisează. O cauză, tocmai am aflat-o. Urmează celelalte 999. Cert este că în epoca modernă, iubirea și toate nuanțele ei, sunt concepte polemice, protestatare dar și superficiale. În cotidianul imediat, în cel magic, lucrurile sunt diferite. Pe cât de vehement e protestul în imediat, pe atât de mare este nevoia de afecțiune a fiecăruia dintre noi. Câți nu ar da din viața lor pentru o singură zi, altfel decât celelalte. Așa se explică cauza, demersul noilor mitologii.Însă, despre ele, altădată.

3. Zurück zu Jung

Poate de aceea în plină amiază-mare, cu soarele în trecere spre altă destinație, ne putem trăi propriul mit personal, dar și pe cel arhetipal. Cotidianul ars anulat de cotidianul magic. Zestre arhetipală incontestabilă. Pentru o secundă, două, axa ego-Sine poate fi reinventată și împlinită.

Pentru Jung, „orice ființă umană civilizată, beneficiind de o conștiință oricât de evoluată, este tot un om arhaic în straturile adânci ale psihicului său".5 Nu este o afirmație făcută doar în urma cercetărilor sale de laborator. Datorită călătoriilor întreprinse în Algeria, Tunisia, Kenya, New Mexico, Jung a luat contact cu ceea ce el numea „omul de două milioane de ani din el însuși". „Așa cum o amintire din copilărie poate pune stăpânire brusc pe conștiință printr-o emoție atât de vie, încât ne simțim transportați cu totul înapoi la situația originală, la fel peisajul arab aparent din altă lume și total trezește o memorie arhetipală a unui

[4] Max Scheler, *Omul resentimentului*, trad. rom. Radu Gabriel Pârvu, București, Editura Humanitas, 2007, p. 13.

[5] C.G. Jung, *Collected Works*, The First Complete English. Edition of the Works of C.G. Jung. Retrieved 2014-01-20.

trecut preistoric prea bine cunoscut, care părea să fi fost complet uitat. Ne amintim o potențialitate a vieții care a fost înlocuită de civilizație, dar care în anumite locuri încă mai există"6. Călătoriile acestea l-au apropiat pe Jung de timpul și omul mitic, îndepărtându-l nu de civilizația occidentală ci de mentalitatea sa exclusivă. Jung era convins că europenii disprețuiesc primitivii pentru a nu fi obligați să fie comparați cu ei spiritual.

Jung era de părere, că tocmai „cunoașterea nu ne îmbogățește", căci îndepărtează de lumea miticului, unicul sentiment care conferă certitudinea sentimentului de a fi acasă. Contrazicem această afirmație neîntemeiată, susținând contrariul. Miticul este o stare asemeni multor alte stări sacre. Cunoașterea duce spre apropierea de această stare, trăirea ei, desăvârșirea acestei trăiri. Cum ar putea fi eliberate altfel forțele psihicului spre realitatea primitivă?

Jung, dincolo de orice, a marcat aceste călătorii marcându-le simbolic în conștiința omenirii. Cercetarea sa demonstrează acest lucru. Inconștientul trebuia dovedit viabil nu numai în lumina laboratorului, ci în plină lumină a vieții noastre. Readus la locul său de început, confruntat, scrijelit, despovărat de prejudecățile prezentului și reinventat! Acesta e meritul lui Jung. Și nu e singurul. „Viața mea este povestea **autorealizării inconștientului**". Inconștientul, forță demonică ce trebuie cunoscută și îmblânzită, taină a vieții. Cum poate totuși inconștientul să se realizeze pe sine. Oferindu-i libertatea de exprimare, studiindu-l. Sufletul are nevoie „să-și dea ocol" și să se confrunte ceea ce întâlnește, trăiește. Inconștientul a adus în pragul cercetărilor sale două figuri arhetipale: *anima* (Salomea) și *bătrânul Înțelept* (Philemon).

Să fie și această afirmație, deloc singura, frustrantă pentru climatul său, să fie oare miezul rumorii pe care a provocat-o Jung în timpul vieții sale? Jung a fost întâmpinat, dincolo de recunoașterea academică, de un climat neprimitor, plin de prejudecăți, dominat de spaima necunoscutului. Ideologic, totul părea să se datoreze lui Darwin. Dar nu numai el a fost de vină, ci felul în care a fost interpretată și folosită teoria sa. Darwinismul social, un exemplu nefast. Imperialiștii l-au folosit pentru a-și justifica actele criminale împotriva populațiilor primitive, Hitler, în actele sale de dominare a lumii, de exterminare a slavilor și evreilor, criminologii în favoarea pedepsei capitale, eugeneticienii pentru justificarea actului de eutanasiere selectiv, forțele armate în actele lor războinice.

În acest peisaj ideologic, cât de favorabil mai puteau fi primite conceptele biologice, psihologia umană, analitică, deschiderea spre o altă lume?Jung a fost convins întotdeauna că inteligența noastră conștientă este o parte a unei inteligențe universale, superioare. Cercetarea sa a dovedit din plin acest lucru.

Deși suntem supuși clasificărilor crezând în ele pentru evita sustragerea din zona noastră de confort rămâne în ființele noastre destul loc pentru icognoscibil, o misterioasă nevoie de misterul începutului din noi. Zestrea noastră arhetipală. Pentru Jung, arhetipul este un element definitoriu, central, coagulant, un concept fundamental căruia psihologia îi datorează foarte mult. De o importanță supremă, incontestabilă, esențială pentru umanitate – așa cum precizează Anthony Stevens în cartea sa biografică 7. „Exact așa cum fizicianul studiază particulele și undele, iar biologul genele, Jung a considerat că este sarcina psihologului să studieze inconștientul și entitățile funcționale care-l alcătuiesc – arhetipurile - cum le-a numit până la urmă, ele constituind însemnata moștenire arhaică a umanității.

---

6 C.G. Jung, *Amintiri, vise, reflecții,* trad. rom. Daniela Ștefănescu, București, Editura Humanitas, 1996, p. 245-246.

7 Anthony Stevens, *Jung,* trad. rom. Oana Vlad, București, Editura Humanitas, 2006, p. 56.

În 1909, Freud și Jung au fost invitați să conferențieze la Clark University din Worcester, în statul Massachusetts. Prietenia celor doi era departe de a fi cea în care speraseră amândoi, inițial. Șase săptămâni împreună, zi de zi, discutând, interpretând visele unul celuilalt. Mai mult decât atât. Fiecare așteptând din partea celuilalt confirmarea sau infirmarea propriilor convingeri, vise, reflecții.

Ceea ce l-a descalificat pe Freud în ochii lui Jung a fost refuzul celui dintâi solicitat să interpreteze unul din visele sale, pretextând că nu-și poate „risca autoritatea". „Fraza aceasta mi s-a întipărit în memorie, iar sfârșitul relației noastre se profila deja într-însa. Freud își pune autoritatea personală mai presus de adevăr"8.

În timp ce Freud era un extravertit, Jung era opusul său, un intuitiv introvertit. Fapt explicabil și în ceea ce privește atitudinea noastră față de cei doi. Întotdeauna extravertiții atrag mai multă simpatie, mai multă putere de influență.

Revenind la cei doi, Freud și Jung, trebuie precizat că diferența dintre ei nu constă numai din perspectiva aceasta, în primul rând cei doi proveneau din medii diferite. Freud crescuse la oraș, evreu la origine, având o mamă tânără și frumoasă, educat în spiritul unei tradiții progresiste.Opțiunea sa profesională nu putea fi decât știința, consecință a educației primite. Jung, în schimb, protestant, provenind din mediul rural, crescut de o mamă depresivă, deseori absentă, idealist romantic, nu se poate îndrepta decât spre teologie.Două destine diferite, două opțiuni diferite. Scepticismul lui Freud poate fi înțeles și prin universalitatea complexului lui Oedip, în timp ce Jung îi anulează acestuia valabilitatea universalității. Felul în care cei doi au abordat diferit arta și medicina este cauzat de multe. Dacă Freud avea tendința de a privi înapoi, cu un interes vădit pentru cauze, un interes reductiv, de altfel, Jung privește înainte, cu un interes adaptiv față de scopuri. Despre diferendele cu Freud, Jung făcea următoarele remarci: „Criticismul filosofic m-a ajutat să-mi dau seama că orice psihologie - inclusiv a mea – are caracterul unei confesiuni subiective. Chiar și atunci când mânuiesc date empirice, vorbesc, nu încape nicio îndoială, tot despre mine însumi"9.

Există și reversul. Dacă în cotidianul imediat, în starea obișnuit culturală, Freud e cu mult mai citat, mai amintit, mai revendicat, în concept erudit, Jung devine adevăr confirmat, incontestabil. Psihologia îi datorează foarte mult, deoarece pe acest concept fundamental jungian – arhetipul – s-a edificat o mare parte a ei.

Jung a găsit că e potrivit să definească arhetipul ca pe un nucleu neuropsihic înnăscut a cărui capacitate este aceea de a iniția, controla și intermedia caracteristicile uzuale de comportament și trăirile tipice tuturor ființelor umane.Indiferent de rasă, localizare geografică, epocă istorică. Această zestre arhetipală poate și reușește să alcătuiască inconștientul colectiv, realitatea lui. Autoritatea și forța sa, conform lui Jung, aparțin unui nucleu central ce integrează ansamblul personalității și pe care Jung l-a numit Sine. Între axa Eu-Sine, totul capătă consistența unui ansamblu: inconștientul personal, conștientul (conștiința), inconștientul colectiv. Pornind de la toate acestea, Jung - în comparație cu Freud pentru care experiența era crucială în evoluția umană – îi atribuia acesteia rolul de a activa acest potențial arhetipal existent în Sine. „Sufletele noastre nu sunt pur și simplu un rezultat al experienței, după cum nici trupurile noastre nu sunt doar rezultatul a ceea ce mâncăm".10

Modelul jungian este reprezentat asemeni unui glob, a unei sfere alcătuită din trei învelișuri. În centru este Sinele, în cercul interior, al celor două cercuri concentrice este inconștientul colectiv ce este alcătuit din arhetipuri. Cercul exterior reprezintă conștientul, având dominanta eu-ului, care gravitează în jurul sistemului așa cum luna gravitează în jurul

[8] C.G. Jung, *Amintiri, vise și reflecții*, București, trad. rom. Daniela Ștefănescu, Editura Humanitas, 2008, p. 154.

[9] C.G. Jung, *Opere Complete, Freud și psihanaliza,* trad. rom. Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2008, p. 234.

[10] Anthony Stevens, *Jung*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2006, p.56.

pământului. Intermediar, față de conștient și inconștient se află inconștientul personal alcătuit din complexe. Fiecare complex fiind legat de câte un arhetip. Aceste complexe sunt personificări ale arhetipurilor, modalități în care ele se manifestă în fiecare persoană.

BIBLIOGRAPHY:

1. Alpay, E. 2000, Self Concept and Self esteem Education Psychology Interactive, Readings and Educational Psychology. Voldosta: State University

2. Aniţei, M. 2000, Introducere în psihologia experimentală, Bucureşti: Casa de Editură şi Presă

3. Boeree, G., 2006, Personality Theories, Shippensburg: University Shippensburg

4. Bonchiș, E., Drugaș, M. 2006, Introducere în psihologia personalității, Oradea: Editura Universității din Oradea

5. Brehm, S., Kassim, M. 1990, Social psychology. Boston: Houghton Mifflin Company

6. Eliade, M.,1995, Sacrul şi Profanul, Ed. Humanitas, Bucureşti

7. Eliade, M.,2011, Mitul eternei reîntoarceri, Editura Univers Enciclopedic Gold, București

8.Eliade, M., 1992, Istoria credinţelor şi ideilor religioase, Editura Universitas, Chișinău

9. Guardini, R., 2004, Ieșirea din Evul mediu - Sfârșitul modernității, Editura Humanitas, București

10.Jung C.G.,2003,Opere complete, vol. I, Arhetipurile şi inconştientul colectiv, Editura Trei

11.Lipovetsky, G., 2007, Fericirea paradoxală, trad. Mihai Ungureanu, Editura Polirom, Iași

12.Ries, J.,2000, Sacrul în istoria religioasă a omenirii, Editura Polirom, Iași

13.Wunenburger, J-J., 2000, Sacrul, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

PLEADING FOR AN AESTHETICS OF COLOURS, SOUND AND FORMS. KANDINSKY, SATIE AND BRÂNCUŞI

Ariana BĂLAŞA
University of Craiova

Abstract: In our paper, we develop an interdisciplinary research about aesthetics of colors, sounds and forms in the artistic work of Wassily Kandinsky, Erik Satie and Constantin Brancusi. From a comparative point of view, Satie sought stillness in music, Brancusi sought movement in stone block and Kandinsky sought sensitivity in colors. These similarities lead us to believe that there are artistic contingencies twinned symbolic and enigmatic which have shaped the history of art in the nineteenth century.

Keywords: aesthetics, artistic contingencies, Kandinsky, Satie, Brancusi, nineteenth century.

În sfera artelor plastice îndeosebi, dar şi a celorlalte arte, începutul secolului al XX-lea e marcat de o mişcare clar orientată spre revenirea la forma pură. Noua postură intelectuală impune o „înţelegere cu totul nouă a obiectelor culturii, cât şi a fenomenelor naturale”[1].

Încă din illo tempore, se observă două tendinţe majore creatoare, ale fiinţei umane: prima care-i inspiră dorinţa de a reproduce obiectele care îl înconjoară (prin mimesis) şi ce-a de-a doua, o tendinţă opusă, care-l determină să plăsmuiască semne pentru a înlocui obiectele şi să le atribuie acestora o imensă forţă expresivă, metamorfozându-le în adevărate forme simbolice.

În căutarea formei pure, aproape generalizată în toate domeniile circumscrise aşa-numitei *art vivant* de la începutul secolului nostru, vom descoperi reprezentate diverse tendinţe de a o regăsi în variatele aspecte ale picturii, sculpturii şi muzicii abstracte contemporane.

Existenţa spirituală în toată plenitudinea sa labirintică este cea care creează şi apoi modelează forma şi atrage după sine o surmontare a materialismului secolului al XIX-lea şi a fotorealismului, dar şi înlocuirea sa cu o nouă formulă a spiritualităţii, construită pe o comuniune panteistă cu universul în care culoarea, sunetul şi forma devin elemente constitutive ale limbajului. Tensiunea dintre ceea ce a impulsionat arta şi trecutul ei circumscrie aşa-numitele probleme ale constituirii esteticului.

Arta poate fi interpretată doar prin legea mişcării ei, nu prin invariante. Ea se determină mai degrabă în raport cu ceea ce nu este, decât în raport cu ceea ce este. Atributele specifice artei trebuie deduse sub raportul conţinutului, tocmai din alteritatea sa. Arta îşi dobândeşte caracterul specific prin faptul că se separă, uneori brutal, prin negaţie, de ceea ce i-a dat naştere; legea mişcării ei reprezintă legea ei formală. Ea există doar în relaţia acesteia cu alteritatea ei şi este acelaşi lucru cu procesul care o derulează.

În *Originile formei în artă*, depăşind consideraţia din tinereţe a gratuităţii actului artistic, Herbert Read afirmă că arta este ordonatoare, prin crearea formei şi frumosului, şi în acelaşi timp, modelatoare de conştiinţă socială. Forma este definită ca rezultat al întregului proces de creaţie, de la ideea ce a generat opera până la totalitatea instrumentelor de limbaj care alcătuiesc aspectul exterior al operei de artă – culoare, linie, volum, sunet – din perioada antichităţii greco-latine şi până în contemporaneitate.

[1] Francastel, Pierre, *Pictură şi societate*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1970, p. 207.

Chiar dacă domeniile artistice (cu precădere cele vizuale), pot fi receptate ca nişte creşteri distincte, cu vârfuri ce se individualizează prin ardoarea de a realiza performanţe într-o anumită direcţie, ele au totuşi legături esenţiale prin însăşi elementele lor constitutive, din care se compune şi diversitatea formelor în sens creativ.

Am putea considera elementele conţinute în limbajul artistic şi implicit în limbajul vizual fiind forme primare ale acestora, aşa cum literele şi sunetele formează cuvintele scrise şi rostite. Pe de altă parte, aspectele elementelor de limbaj plastic, organice şi angulare, ne îndreaptă atenţia către ipostazele lor exclusiv vizuale şi către anumite semnificaţii corespunzătoare formelor ca atare.

Din perspectiva unei contemporaneităţi saturate până la refuz de discursuri care disecă cu acuitate realitatea în desfăşurare, pentru a-i extrage înţelesurile ce sunt remise apoi către context prin variate sensuri de interpretare, aflăm şi faptul că Pierce a afirmat cândva într-o manieră neobişnuit de relaxată, că semnul este fie un semn iconic, fie un index, fie un simbol.

Aşadar, estetica nonfiguravită sau abstractă a descoperit inutilitatea figurii şi a depăşit în acelaşi timp limitele pe care aceasta, chiar stilizată, le impunea uneori. Wassily Kandinsky, Erik Satie şi Constantin Brâncuşi simţeau că numai o artă de tip abstract era capabilă să le exprime gândurile şi sentimentele faţă de ordinea prestabilită a lumii.

Abstractizarea devine operă a sensibilităţii şi nu a raţiunii, fiind rezultatul elanului sufletesc, nu al calculului rece, intelectual. Forţa primară, nefinisată, de la care porneşte pictorul sau sculptorul poate deveni ulterior, cu timpul, forma finală, deliberat nefinisată, la care se ajunge ca mesaj artistic. O astfel de realitate validează modelul cerc-spirală, care stilizează grafic, vizual, perceperea existenţei din unghiuri diferite sau faptul că păşim parcă în experienţe similare pe un parcurs ce se vrea a fi ascendent şi transgresiv. Dorinţa lui Kandinsky de a exprima elementele cele mai rare şi cele mai precise ale acestei transfigurări a spiritului, care rezumă întreaga sa pictură, nu putea să se mulţumească cu mijloacele de care dispunea arta figurativă. Departe de a fi nişte scheme cernute prin filtrul raţiunii, compoziţiile lui Kandinsky – care nu surprind nici natură moartă, nici portrete, nici peisaje – emană şi înglobează aceeaşi însuşire de a conferi emoţie obiectivă unui peisaj construit din elemente plastice, cu trimiteri mai mult sau mai puţin voalate, la reprezentări ale realităţii imediate.

În picturile sale lucrurile se petrec cu totul altfel, motiv pentru care operei sale i se cuvine să i se aplice această expresie de transfigurare estetică a realului, pentru că aici este vorba de cu totul altceva decât de procesul abstractizării care operează asupra unei imagini naturaliste. Legăturile lui Kandinsky cu obiectul au stat sub semnul dramaticului până în punctul în care acesta a depăşit obiectul şi influenţa acestuia asupra artistului în genere: „Într-un tablou, forţa culorilor trebuie să-l atragă puternic pe privitor, şi în acelaşi timp să disimuleze conţinutul profund”[2].

Această mărturisire directă devine una dintre cheile care ne pot sprijini în procesul de decodare şi interpretare în înţelegerea esteticii sale particulare.

În plus, reţinem din estetica sa maniera simplă, strania magie care operează (chiar şi atunci când nu eşti avertizat de către pictor!) şi care desăvârşeşte o pânză surprinzătoare prin rigoare şi, paradoxal, prin propensiunea spre libertate.

În lucrări precum *Acord reciproc* (1943), *Elan domolit* (1944), sau *Legătura verde* (1944) cele două forţe, altfel contradictorii şi antagoniste (rigoarea şi libertatea) se unesc, armonizându-se şi acţiunile lor într-o manieră aproape ireal de strălucită.

Kandinsky înlătură orice abstractizare intelectuală – sau intelectualistă – pentru a nu reţine decât abstractizarea sensibilă, refuzând formele la care se ajunge pe căi logice, pentru a nu le accepta decât pe cele generate de un impuls interior care provine din sensibilitatea sa,

[2] Brion, Marcel, *Arta abstractă*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972, p. 128.

Carola Giedion-Welckner catalogând picturile acestuia drept o „expresie a universalităţii spirituale”[3].

În *Régard sur le Passé*, cea mai importantă lucrare teoretică a sa, Kandinsky defineşte principiile artei non-obiective din care nu exclude chestiunea unei anumite etici: „Acţionând asupra sensibilităţii, arta nu poate acţiona decât prin sensibilitate.”[4] Pictorul va rămâne credincios toată viaţa acestei idei, care pentru el era o lege estetică şi etică totodată.

Nefiind supusă la constrângerea reprezentării figurative, nu doar pictura, ci şi sculptura şi-a inventat propriile sale legi, sau mai degrabă, a redescoperit legile eterne pe care necesitatea sau obişnuinţa figurării le tăinuise până atunci.

Sculpturile lui Brâncuşi – aceste opere care astăzi au pătruns în esenţele culturii universale, au rădăcini şi sunt din aluat curat românesc, născute fiind din străvechiul fond românesc care se uneşte peste timpul scurs al mileniilor cu universalul, cu veşnicia. Generatoare de arhetipuri, acestea aduc laolaltă simbolurile tradiţiei cu modernitatea formelor, a liniilor printr-un procedeu miraculos de sublimare alchimică, unificându-le într-o dublă transcendenţă a arhaicului în perpetuu modern şi a omului ca parte integrantă a Absolutului.

În căutarea formei pure, Brâncuşi s-a întors la elementele primare, la „arbori, copii, păsări în zbor, cerul sau apa”[5] Ca sursă de inspiraţie la nivel ideatic, a revenit la mituri, la pasărea măiastră, creatura fantastică din fondul popular mitologic românesc, ce poate fi considerată drept întruchiparea absolută a ideii de pasăre.

Lecţia majoră a lui Brâncuşi a constat în primul rând în integrarea figurii vii sub formă de dinamism (*Măiastra* cu 28 de versiuni realizate în perioada 1912-1940 ori *Pasărea în spaţiu*) în volumul elementar, pregătind drumul spre sculptura abstractă a secolului XX.

Nobleţea materialului, verticalitatea, puterea de expresie a formei pure, eliminarea accidentului şi a anecdotei, precum şi importanţa acordată luminii şi spaţiului îl plasează pe acesta în postura de pionier al abstractizării în sculptură şi de „părinte al sculpturii moderne” (printr-o formulă devenită clişeu).

Deşi sculpturile sale sunt catalogate ca fiind nonfigurative, Brâncuşi însuşi susţinea exact contrariul. Lucrările sale nu îşi pierd trăsăturile esenţiale prin simplificarea până la reducerea la forma primară. Numai „excesul” de materie este îndepărtat ca un balast inutil, iar ceea ce persistă, într-un final, este formă şi mişcare. Este şi cazul sculpturilor cu păsări care sugerează însuşi conceptul de zbor: „operele lui sunt figuri esenţiale, imagini concrete ale unor idei, expresia unui real universal abstract. Nimic nu e mai concret decât pasărea sa în zbor, forma dinamică palpabilă a dinamismului”.[6]

Forma în întregime închisă a lui Brâncuşi ajunge la crearea unui singur spaţiu, armonios şi acordat la sine însuşi, ce se afirmă cu o sensibilitate (specifică şi pânzelor lui Kandinsky) în care radiază în acelaşi timp inteligenţa, raţiunea şi concordanţa cu ritmurile universale. Aceeaşi sensibilitate însoţeşte şi ritmurile lui Erik Satie.

Satie opune curentelor în vogă – cu care evoluează de altfel, în paralel – o manieră singulară a compoziţiei, ca şi reflexie a ineditei sale personalităţi. Melancolicul Satie va îmbogăţi astfel paleta de sonorităţi a vremii sale – seducătoare, prin eterica-i amprentă impresionistă, tradiţionalistă prin efuziunile inspiratoare de sorginte postromantică, dar şi de o puternică investigaţie şi introspecţie, vizând sondarea în desişul tenebroaselor fantasme ele eului, Erik Satie fiind primul compozitor ce apelează la surse sonore extra-muzicale (vezi baletul *Mercure* din 1924), precum sirene, sticle acordate, pocnitoare, roata de loterie, pistolul, şi, nu în ultimul rând, maşina de scris.

---

[3] Apud. Brion, Marcel, *Op. cit.*, ed. cit., p. 133.
[4] *Id*., *ibid*., loc. cit.
[5] Ionesco, Eugène, *Note şi contranote*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2002.
[6] Ionesco, Eugène, *Op. cit.*, ed. cit., p. 313.

Prietenia dintre Satie şi sculptorul român, pe care documentele o situează între anii 1914-1923, curmată de moartea lui Satie în 1925, a fost bazată pe atracţia magnetică dintre două personalităţi diferite, care îşi găsesc surprinzătoare afinităţi.

Ei se întâlneau aparent în contrarii: unul era prea complicat, sofisticat până la manie, ajuns la simplitate prin dezabuzare, celălalt era prea simplu, suficient de primitiv pentru a accede la rafinament: Satie avea înfăţişare burgheză, fiind supranumit „Velvet Gentleman" datorită plăcerii sale de a purta costume exclusiv din catifea, dar era neînţeles de mulţi dintre contemporanii săi care vedeau în arta lui o muzică simplistă cu titluri bizare, iar Brâncuşi, căruia Satie i se adresează într-o scrisoare cu „Cher Bon Druide", trăia după străvechile obiceiuri româneşti în locuinţa sa din mijlocul Parisului care putea fi confundată uşor cu laboratorul unui alchimist, indignându-i pe unii care vedeau aluzii pornografice în arta sa, în timp ce un poet ca Apollinaire era de părere că operele sale sunt „dintre cele mai rafinate".

Dincolo de contrarii şi de contradicţiile enorme care înconjoară personalităţi de talia lor în timpul vieţii, trăsătura care îi uneşte fără echivoc este tocmai nonconformismul lor. Similitudinile dintre creaţiile lor – rarefierea materiei, ce subînţelege atât purificarea ei, cât şi vidul, rigurozitatea şi claritatea formei, efectul final de lejeritate, chiar imponderabilitate – precizate începând cu V. G. Paleolog – atestă înclinaţiile fiecăruia pentru domeniul celuilalt de creaţie.

La Brâncuşi instinctive, dar bazate pe o bogată cultură muzicală, la Satie, intelectuale, cu teză: el compunea „ogive", piese „reci" ca piatra, căutând diverse echipamente sculpturale sau arhitecturale pentru a organiza durata în spaţiul muzicii, într-un stil de o „riguroasă verticalitate".

Brâncuşi manifestă aceeaşi obsesie pentru verticalitate, înălţare, desprindere şi zbor, aspiraţii care îi marchează întreaga operă, începând de la linia oblică a *Muzei adormite*, până la *Ţestoasa zburătoare* şi *Coloana Infinitului*.

Gusturile lor muzicale coincid, amândoi fiind fascinaţi de liniile melodice simple şi spontane, de capodopera vocii umane fără acompaniament instrumental, de cântecele populare şi de cânturile religioase.

Apropierea lui Erik Satie de folclorul românesc, lucru interesant, se manifestase înainte de audiţiile din atelierul lui Brâncuşi, care avea aproximativ 2000 de discuri cu muzică clasică şi muzică populară universală şi românească, acestea din urmă fiind în mare parte dăruite de Constantin Brăiloiu.

Înainte de a-l cunoaşte pe Brâncuşi, Satie compusese cele şase *Gnossienne* ale sale, între anii 1890-1897, puternic influenţate de muzica românească, a căror sursă de inspiraţie se menţionează cel mai adesea a fi hora românească auzită la Expoziţia Universală de la Paris, din 1889.

Delicateţea şi uşurinţa „eterică", atribuite compoziţiilor lui Erik Satie, la care putem adăuga şi o indicaţie de interpretare în spirit brâncuşian a pieselor sale pentru pian *Léger comme un oeuf*, relevă o trăsătură comună cu aceea a sculptorului român: aspiraţia către o stare de graţie care se exprimă, cel mai uşor, prin senzaţia de zbor şi plutire pe care o oferă dansul.

În studiul *Brâncuşi în România*, Barbu Brezianu aminteşte de episodul în care Lizica Codreanu (sora sculptoriţei Irina Codreanu) a dansat *Gymnopediile* în atelierul din Impasse Ronsin, momentul care ar fi rămas aproape uitat în istorie, dacă n-ar fi fost aparatul de fotografiat al lui Brâncuşi care să-l imortalizeze, este un punct de referinţă în înţelegerea relaţiilor dintre muzica lui Satie şi sculptura lui Brâncuşi.

În urma noilor cercetări muzicologice, statismul muzicii lui Erik Satie este înţeles ca o existenţă în timp care se dezvoltă din ea însăşi, desfăşurându-se pe verticală, sub forma unei spirale, poate chiar *Coloana Infinitului*, pe care filosoful Vasile Conta o descria drept o

unduire deal-vale pe verticală. Brâncuşi a dat formă muzicii lui Satie, i-a creat un „corp", vizibil, marcând paradoxul creaţiilor lor.

Satie căuta nemişcarea în muzică, Brâncuşi căuta mişcarea în blocul de piatră, iar Kandinsky sensibilitatea în culoare. Toate aceste similitudini ne îndreptăţesc să subscriem opiniei că „există contingenţe datorate nicidecum hazardului, ci mai degrabă unor nedivulgate spiritualităţi ale unor personalităţi cu totul ieşite din comun şi care se înfrăţesc simbolic, enigmatic – peste mode şi timp – şi ale căror sigle au marcat secolul al XIX-lea".[7]

Bibliografie:

Brezianu, Barbu, *Brâncuşi în România*, Bucureşti, Editura All, 2006.
Brion, Marcel, *Arta abstractă*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972.
Francastel, Pierre, *Pictură şi societate*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1970.
Ionesco, Eugène, *Note şi contranote*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2002.
Paleolog, V. G., *Despre Erik Satie şi noul muzicalism*, Bucureşti, Editura Maravan, 1945.
Paleolog, V. G., *Tinereţea lui Brâncuşi*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2004.
Read, Herbert, *Originile formei în artă*, Bucureşti, Editura Univers, 1971.

[7] Brezianu, Barbu, *Brâncuşi în România*, Bucureşti, Editura All, 2006, p. 25.

PROPER NAMES DERIVING FROM LATIN IN THE WORKS OF V. ALECSANDRI AND I. L. CARAGIALE

Iuliana Adelina ILIESCU
University of Craiova

Abstract: In this paper we will try to analyse from the point of view of the etymologically and semantically proper name, which came from the Latins name, in works of V. Alecsandri and I.L. Caragiale. The proper names represent an additional denomination system, which are assigned to some objects designated by the common name, a generalizing of the class to which they belong. The denomination through proper nouns has a limited character, being restrained to certain categories of objects: persons, animals, places.
V.Alecsandri and I.L. Caragiale are both the creators of a complex work, where they painted times and people from various times and levels of society, here we try to discuss the problem of the proper names that are based on the terms of Latins origin.
For this type of analyses we resort to a dictionary which will contain a large part of the name to which we referred.

Keywords: onomastics, Latins origin, comedy, anthroponym, semantics

Analiza numelor proprii se poate face pe o singură operă sau pe mai multe texte ale aceluiaşi autor, sau pe mai multe texte aparţinând aceleiaşi specii literare (romane poliţiste, romane istorice), sau pe opere ale unei grupe de autori, pe o direcţie literară sau pe un curent literar, ori poate fi dezvoltată pe o întreagă epocă. Onomastica literară se ocupă de numele proprii care, prin apariţia lor într-un text literar, în comparaţie cu numele din afara domeniului comunicării literare, au căpătat un statut special. În opere, antroponimele vin să întregească portretul personajului prin sugestia dată, de obicei, de apelativul care stă la baza numelui, prin trimiteri caracterologice.

Numele de persoane din opera celor doi scriitori pot fi grupate după nume de sărbători religioase, nume mitologice, nume care indică meserii, nume de plante, nume care indică originea localănume provenite de la nume greceşti, nume proprii provenite de la nume latineşti etc.

În această lucrare vom încerca să analizăm din punct de vedere etimologic şi semantic numele proprii provenite de la nume latineşti în opera lui V. Alecsandri şi I.L. Caragiale. Pentru acest tip de anliză vom recurge la un dicţionar care va cuprinde o bună parte din numele la care am făcut referire.

Alcidiu Pinax (Ov), histrion – *Alcidiu* < lat. *Alcides* , descendent din *Alceus*: *Hercule* (Guţu, 64). *Pinax, -cis* desemnează „pictură de lemn”. Histrionul (*histrio, -onis*) la romani, desemna un actor de comedie (Guţu, 548), care „are limba lată/Şi multă influenţă în clasele de jos” (p.158, Ibis).

Asteria (**OV**), iubita lui *Horaţiu* < gr. *αστήρ, -έος* „stea”, acest nume mai poate fi pus în legătură cu lat. *stella, -ae* şi *astrum, -i* (Bailly, 124).

Boniface Florescu (Ccr), profesor de limba franceză – *Boniface* redă lat. *Bonifacius* sau it. *Bonifacio* (DNFR, 72) sau lat. *Bonifatius*, nume provenite din adj. *bonifatus* este un compus din adj. *bonus, -a, -um* „bun” şi verbul *facio, -ĕre* „a face” < adj. lat. *bonus, -a, -um* „bun” şi subst. *fatum, -i* „destin” având semnificaţia de „norocos, fericit”. Explicarea prin adjectivul *bonifatus* şi nu *bonifacies* este susţinută de faptul că lat. *bonifatus* era tradus în

glosarele latine ale Imperiului târziu prin gr. *éumoiros* „cu bun destin, norocos" (MEO, 67). Numele *Bonifatie* şi *Bonifaciu* sunt purtate de monahi şi monahii, dar le întâlnim atestate şi în rândul creştinilor laici (DOC, 80-81). *Florescu* < *Floru* (sau /şi *Florea*); cf. numele toponimic *Floreşti* (DNFR, 203).

Cecilia Pavugadi (Lacună) – *Cecilia* corespunde numelor preromane *Caecilius, Caecilia,* de origine etruscă, necunoscută. Numele este explicat prin adjectivul lat. *caecus* „orb" sau prin gr. *kilis* „acţiunea de a fermeca prin incantaţii" (DENB, 33). *Pavugadi* este un derivat de la *Pavu* < *Pavel* (DNFR, 357) + suf. gr. *-adis* (Graur, NP, 84). Numele latinesc *Paulus* a devenit în greceşte *Pavlos*, de unde apoi la noi, prin filieră slavă, ca nume de botez, *Pavel*. Direct din limba greacă, ca nume de familie, au venit *Pavlu*, *Pavlid* (Graur, NP, 50).

Clara (**MC**), modistă < lat. *Clarus*, nume de provenienţă cultă apuseană, atestat încă din epoca precreştină fie cu valoare de cognomen, fie ca nume pentru sclavi şi liberţi. Poate fi pus în legătură cu adj. lat. *clarus, -a, -um* „vestit, ilustru" (MEO, 84-85). Numele preţios este pus în valoare de meseria de modistă.

Coriolan Drăgănescu (Temp), student, este la origine un cognomen latinesc, format cu suf. *-anus* de la toponimul *Coriolis* (DENB, 36). *Drăgănescu* este un derivat de la *Drăgan* + suf. *-escu* (DNFR, 181). Numele roman şi sonor ca o trompetă de alarmă de bâlci, *Coriolan Drăgănescu*, se potriveşte bine pentru şeful zvăpăiat al naţionalismului cu tinctură latinistă a vremii de atunci.

Costandineasca (Five) este un nume matronimic format de la *Constandin* cu sufixul *–easca*.

Cynthia este nume de femeie, iubita lui *Propertius*. *Cynthia* este denumire purtată de Artemis care s-a născut, conform legendei, împreună cu Apollo, pe muntele *Cynthus* (MEO, 98).

Domnica (**TB**), orfană, numele poate fi raportat la cuvântul din latina vulgară *Domnica* (pătruns prin filieră greco-slavă) < *dominicus* „al lui Dumnezeu" (DENB, 41).

Fevronia (**DV**), maica < gr. *Φεβρώνια* < lat. *februo* „a purifica", nume calendaristic. Antroponimul *Fevronia* reproduce numele personajului grecesc *Φεβρώνια*, nume probabil împrumutat de la romani şi este strâns înrudit cu numele lunii februarie, *Februarius*, care are la bază adjectivul *februus* „purificator". Mult mai plauzibilă este explicaţia termenului prin numele ceremoniilor de purificare de la *Lupercalii* (în lat. *dies februatus*) (MEO 134). *Maică* este „termen de politeţe pentru a vorbi cu (sau despre) o femeie (mai) în vârstă" (DEX, 593).

Florin (**FF**)**,** ţăran < *Florian*, devenit şi nume de familie, corespunde unei forme latine *Florianus*, dar este posibil ca apariţia numelui românesc să se datoreze unei „latinizări" a lui *Florea*. Încadrat în bogata familie a prenumelor în *-in*, *Florin* corespunde unei forme latine târzii, *Florinus* < *Florus*. (MEO, 139-140)

Florinaş (FF) este derivat diminutival de la antroponimul *Florin* + suf. *-aş*. Este un diminutiv utilizat de *Florica* pentru a-l îmbuna pe *Florin*.

Florinescu (**SM**)**,** proprietarul moşiei Florineşti < *Florin* + suf. *-escu*.

Glutto (FB), parazit, este un nume latinesc format de la apelativul *glutto* „mâncăcios, mâncău" (Guţu, 524).

Glyce (FB), curtezană, este format de la adj. gr. *γλυκύς, -εια, -ύ* „dulce"(DGRNT, 67).

Hillariu(s) (**OV**) < *gr. Ιλαρίων* < *ιλαρός* „vesel" (DOR, 79). Trebuie pus în legătură cu *Hilaritas*, numele zeiţei din mitologia romană reprezentând personificarea noţiunii abstracte a râsului şi, prin extindere, a veseliei hilare (Kernbach, 225).

Horaţiu Ionescu (Rep), poet – *Horaţiu* face referire la poetul roman *Quintus Horatius Flacus* reproduce numele gentilic roman *Horatius*. Deşi încercările etimologice nu lipsesc (de exemplu apropierea de un cuvânt grecesc care înseamnă „tânăr", „înfloritor"), originea şi semnificaţia lui *Horatius* rămân obscure. Prezenţa numelui în onomastica

contemporană se datorează faimei poetului *Quintus Horatius Flaccus* (MEO, 162). *Ionescu* v. *supra.*

Iulia Peruzeanu (OS), fiica vitregă a *Fifinei Finţescu – Iulia* este un nume devoţional antic, reproduce vechiul gentilic roman *Iulius, Iulia,* format pe baza lat. *Juppiter, Iovis*, numele divinităţii supreme romane (DEBN, 62). Una dintre cele mai vechi şi nobile ginţi ale Romei antice, descendentă din zeiţa Venus, Iulia, şi-ar trage numele de la *Iulus,* fiul lui Eneas. Numele este apropiat şi de numele lunii iulie (MEO, 181). Pentru *Peruzeanu* v. *supra*.

Leonaş (**CP, NC, Cno)**, nume de tineri oneşti, este un derivat diminutival de la *Leon* + sufixul diminutival *-aş*.

Leonel (**CP**) este un derivat diminutival de la *Leon* + sufixul diminutival *-el*. Este un nume afectiv folosit de *Luluţa*.

Lucullus (FB) este nume de familie în gens *Licinia* (Guţu, 714). *Lucius Licinius Lucullus* a fost general roman în sec. I a. Chr., l-a învins pe *Mithridates*, celebru prin luxul său şi prin talentele sale militare (DULR, I, 163). Numele *Lucullus* este folosit ca termen de comparaţie pentru *Scaurus* (p. 73, Glutto).

Marin (SM) corespunde numelui lat. *Marinus* (DOR, 102). Iniţial supranume curent la romani, explicat prin adj. *marinus* „marin, de mare”. O ipoteză mai veche consideră numele ca fiind derivat de la gentilicul *Maria* corespondentul feminin al lui *Marius* (MEO, 203).

Marin Georgescu (De înch), are casă la fel cu George – *Marinescu* vine din lat. *Marinus* (DOR, 102) „marin, de mare”, nume afectiv. O ipoteză mai veche consideră numele ca derivat adjectival de la gentilicul roman *Maria,* corespondentul feminin al lui *Marius.* Apropierea numelor personale lat. *Marin(-a)* şi *Marius* (fem. *Maria*) de ebraicul *Maria* ţine de etimologia populară, dar asemănarea fonetică a favorizat larga răspândire a numelor latine (DENB, 69). Pentru *Georgescu* v. *supra*.

Martin – lat. *Martinus,* nume teoforic roman, derivat din *Marte*, zeul războiului (DOR, 103). *Martin* poate fi derivat de la numele lunii martie. Cunoscut ca zeu al războiului, *Marte* era la origine o divinitate, probabil a sabinilor, protectoare a agriculturii şi a animalelor. Legătura mai veche a lui *Marte* cu primăvara şi fecunditatea este păstrată până astăzi (MEO, 205). Nume aparţine clasei sociale joase: servitorul lui *Zgârcea* (**ZR**); pădurarul (**LS**).

Mărinaş (SM) este derivat de la *Marin* + sufixul diminutival *-aş*.

Nataliţa (**LTM**) este derivat de la *Natalia* (< lat. *Natalis* < *nascor, nasci, natus sum* „a naşte”) (MEO, 216) + sufixul diminutival *-iţa*, preluat pe cale cultă din occident, unde era întrebuinţat similar cu rom. *Crăciun* (MEO, 216-217).

Postumus (FB) < lat. *postumus* „după moarte”. Numele sugerează ironic bătrâneţea, lipsa de vitalitate: „flutur iernatic, degerat”; „vulpe deşelată! / Strigoi din lumea moartă, cu faţa ta zvântată / Faci graţii lângă fete, dai ochii peste cap, / Zbierând amoru-ţi veşted cu glas dogit de ţap?”.

Scaurus Emiliu (FB) – Pentru *Scaurus* v. *infra*. *Emil* corespunde unui vechi nume gentilic roman. *Aemilia* era la Roma una dintre mai vechi şi strălucite ginţi patriciene. *Aemilius* era apropiat de *aemulus* „emul”, *aemulor, -ari* „a emula”. S-au încercat şi alte explicaţii fie prin gr. *aimilyos* „duios, blând”, fie prin gr. *homos* „asemănător”. Deşi *Emilian* pătrunde în onomasticul creştin, răspândirea şi frecvenţa actuală a numelui nu este legată de influenţa bisericii (MEO, 124).

Terinte prisăcariu (**Rus**), ţăran < lat. *Terentius,* cf. *terentus* – sector pentru jocurile seculare în *Campus Martius* (DOR, 160). *Prisăcar* este „persoană care creşte albine (pentru a obţine miere şi ceară); stupar, albinar; apicultor”.

Concluzii

Clasificarea numelor proprii din opera celor doi scriitori ne-a dat prilejul să observăm că scriitorii au folosit în opera lor nume proprii provenite de la nume latineşti. Rolul unei astfel de analize a fost de a adânci cunoaşterea operei, de a ne permite să pătrundem în universul textului literar, îmbinând analiza etimologică şi semantică cu cea literar-artistică.

Bibliografie

Alecsandri, Vasile, 1981.*Opere*, vol. al VII-lea, Ed. Minerva, Bucureşti.

Alecsandri, Vasile, 1979. *Opere*, vol. al VI-lea, Ed. Minerva Bucureşti.

Alecsandri, Vasile, 1977. *Opere*, vol. al V-lea, Ed. Minerva, Bucureşti.

Cazimir, Ştefan, 1967 *Caragiale – universul comic*, Editura pentru Literatură, Bucureşti

Constantinescu, N.A., 1963 *Dicţionar onomastic românesc* (DOR), Bucureşti, Editura Academiei,

Dicţionarul explicativ al limbii române, ed. a II-a, Bucureşti, Ed. Univers Enciclopedic, 1996

Dicţionar grec-român al Noului Testament, traducere de Gheorghe Badea, Societatea Biblică Interconfesională din România, Bucureşti, 1999

Şăineanu, Lazăr, *Dicţionar universal al limbii române*, vol. I-V, Iaşi, Mydo Center, 1995-1996Graur, Al., 1963 *Nume de locuri*, Editura Academiei, Bucureşti

Ibrăileanu, G., 1976 *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, în *Opere III*, Editura Minerva, Bucureşti.

Ionescu, Christian, 1975 *Mică enciclopedie onomastică*, Ed. Enciclopedică Română, Bucureşti (MEO).

Iorgu, Iordan, 1983 *Dicţionar al numelor de familie româneşti* (DNFR), Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti.

Iorgu, Iordan, 1963 *Toponimia românească*, Editura Academiei, Bucureşti,

Pătruţ, I., 1984. *Nume de persoană şi nume de locuri româneşti*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti,

Pătruţ, I., 1980 *Onomastică românească*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică Bucureşti.

Tatiana Petrache, *Dicţionar enciclopedic al numelor de botez*, Bucureşti, Ed. Anastasia, 1998

Abrevieri şi sigle

Ccr = Congresul cooperativ român. Şedinţa de inaugurare, în O, II

CNo = *Crai-Nou*, în O, V.

CP = *Chiriţa în provinţie*, în O, V

DA = *Dicţionarul limbii române*, sub conducerea lui Sextil Puşcariu, Bucureşti, 1939-1949, *A-B*, *C*, *D- De*, *F-I*, *J-Lacustru*, *Ladă-Lepăda*, *Lepăda-Lojniţă*

DCG = Guy Rachet, *Dicţionar de civilizaţie greacă*, Bucureşti, Ed. Univers Enciclopedic, 1998

De înch. = De închiriat, în O, II

DENB = Tatiana Petrache, *Dicţionar enciclopedic al numelor de botez*, Bucureşti, Ed. Anastasia, 1998

DEX = *Dicţionarul explicativ al limbii române*, ed. a II-a, Bucureşti, Ed. Univers Enciclopedic, 1996

DF = *Drumul de fer*, în O, V

DGRNT = *Dicţionar grec-român al Noului Testament*, traducere de Gheorghe Badea, Societatea Biblică Interconfesională din România, Bucureşti, 1999

dim. = diminutival

DLMR = *Dicţionarul limbii române moderne (DLMR);*, sub conducerea lui D. Macrea, Editura Academiei, 1958

DLR = *Dicţionarul limbii române (DLR)*, (serie nouă), redactori responsabili Iorgu Iordan, Alexandru Graur, Ion Coteanu, 1965 şi urm. *M, N, O, P, R, S, Ş, T, Z*

DLRM = *Dicţionarul limbii române moderne (DLMR)*, Bucureşti, Editura Academiei, 1958

DMG = Victor Kernbach, *Dicţionar de mitologie generală*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1989

DNFR = Iorgu Iordan, *Dicţionar al numelor de familie româneşti*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983

DŢ = *Dezrobirea ţiganilor*, în O, VII

DULR = Şăineanu, Lazăr, *Dicţionar universal al limbii române*, vol. I-V, Iaşi, Mydo Center, 1995-1996

DV = *Despot-Vodă*, în O, VI

FB = *Fântâna Blanduziei*, în O, VII.

Lacună = O lacună, în O, II

LTM = *La Turnu–Măgurele*, în O, VII

MC = *Modista şi cinovnicul*, în O, VII

MDE, 1986 = *Mic dicţionar enciclopedic*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică Română, 1986.

MEO = Christian Ionescu, *Mică enciclopedie onomastică*, Bucureşti, Ed. Enciclopedică Română, 1975

NC = *Nobila cerşetoare*, în O, VI.

O, V = Vasile Alecsandri, *Opere*, vol. al V-lea, Bucureşti, Ed. Minerva, 1977.

O, VI = Vasile Alecsandri, *Opere*, vol. al VI-lea, Bucureşti, Ed. Minerva, 1979.

O, VII = Vasile Alecsandri, *Opere*, vol. al VII-lea, Bucureşti, Ed. Minerva, 1981

Rep. = reportaj, în O, II

Rus = *Rusaliile*, în O, V

Sp = O scrisoare pierdută, în O, II

SP = *Sânziana şi Pepelea*, în O, VII

Temp = Tempora, în O, II

THE ROLE OF LANGUAGE TESTING AND EVALUATION IN DEVELOPING COMMUNICATIVE COMPETENCE

Cristina MARIN, Corina GEANĂ
University of Craiova

Abstract: This paper emphasizes a hands-on approach to testing and evaluation presenting exercises and activities that can be used in a variety of ways within the English lessons having in mind that the most obvious characteristic of CLT is that almost is done with a communicative purpose. If we want our pupils or students to learn English we must put them in situations where they need to communicate in English.

Keywords: communicative, competence, authenticity, shift, everyday materials.

The centre of attention in learning English as a second /foreign language has shifted from the teacher and materials (the external) to the student (the internal).This shift is generally known as the move from teacher-centred instruction to learner centred instruction.

For real communication to take place there are three conditions:

1. we must have something that we want to communicate
2. we must have someone to communicate with
3. we must have interest in the outcome of the communication

In most language-teaching materials, and in most language teaching classrooms, these three conditions do not exist all the time. If a teacher is to provide students with the tools to learn language outside the classroom the main aim has to give students confidence in their ability to communicate despite difficulties to the point where they can:

a) initiate communicative events
b) persist with the attempted communication even when it becomes difficult.

The use of gestures, facial expressions, rewarding, questions, guesswork and approximations is a crucial part of such communication, and the ability to such strategies become an essential feature of student needs.

The most obvious characteristic of CLT is that almost everything that is done with a communicative intent. A speaker can evaluate whether or not his purpose has been achieved upon the information she receives from the listener. If the listener does not have an opportunity to provide the speaker with such a feedback, then the exchange is not really communicative.

Communicative methods work best if:

-the teacher uses realistic activities based on situations which students experience in their lives

-the teacher sets tasks and problems which interest and motivate the students

-the teacher includes everyday materials such as newspapers, timetables, interviews, etc. in their tasks.

The exercises and activities presented below can be used in a variety of ways, depending upon the particular situation:

SUGGESTED ACTIVITY
A Cultural Awareness Project

The goal of this project is to develop learners' overall communicative competence in the target language by focusing specifically on the four skills, as well as to make them aware of cultural differences or similarities in different language communities. The project should be conducted in small groups so that learners can work collaboratively. It consists of four different stages:

1.preparation stage 2.collection stage 3.implementation stage 4.reflection stage

1. As a preliminary step, teachers should provide learners with a brief introduction about the nature of intercultural competence in order to make them aware of the importance of paying attention to different cultural frameworks.

Once the concept of intercultural competence has been introduced in class, the teacher explains to the learners that they are going to explore the English target culture in the language classroom. They are then presented with a list of cultural topics which may offer entry points to the English culture in order to focus on learners' intercultural competence. The topics could be: Family, Education, the World of Work, Regional Identity, Power and Politics.

In order to help learners with the topic orientation the five-word technique can be used. The students are asked to note down the first five words they think in relation to each topic presented by the teacher. In fact, making learners provide such words may be a useful technique to activate their background knowledge on the cultural topics to be covered. Once learners have selected the topic they are going to focus on, the next stage of the project is explained to them:

2. In this stage, it would be tempting for the teacher to make the collection of the materials him/herself about a particular cultural topic and bring them to the classroom along with prepared activities for the learners. However we agree with Marshal[1] that doing this would block one of the major aims of the project, which consists in raising learners' cultural awareness though having to question themselves what is culturally important and representative of the target language.

Taking this assumption into account, learners are given the task to collect materials in the English target culture in relation to the particular topic they agreed to work with.

Here, they are recommended to look for a variety of sources including photocopied information from different printed materials, photo-documentaries, video or DVD scenes, recorded material, like conversations with native speakers, excerpts from the Internet or the hard copy of conversations after having contacted English speaking partners through mail exchanges.

During the process of collecting such material learners are required to meet the teacher at appointed office hours so that the teacher can provide any help they might need. Once learners have collected all the material they are asked to hand it to the teacher in order to prepare the next stage of the project.

3. This stage involves several class sessions devoted to developing learners' communicative competence through the four skills while working in the cultural topics it was agreed they would deal with in the first stage. Here, learners are presented with structured activities on the four skills in order to increase their cultural awareness, intercultural imagination and context sensitivity on that particular topic.

4. After learners have worked on all activities prepared by the teacher in each of the four skills, a cross-cultural class discussion follows in order to elicit learners' opinions about the topics being dealt with. This discussion will allow them to take a critical and positive evaluative position in relation to the cultural awareness activities already carried out.

[1] Marshal, Bethan. 2011. *Testing English*. Continuum International Publishing Group, p.55

In short, by engaging learners in a project such as the described above they become active participants in their own process of language learning. They are provided with opportunities to develop their overall communicative competence in the target language by increasing their ability to communicate in each of the four language skills: listening, speaking, reading and writing. Additionally, they become aware of the importance of understanding how cultural issues influence our perception of the world.

This development of learners intercultural competence, thus turns out to be an essential part of foreign language teaching.

ORAL INTERVIEW FORMAT

When "oral production assessment" is mentioned, the first thing that comes to mind is an oral interview: a test administrator and a test taker sit down in a direct face-to-face exchange and proceed through a protocol of questions and directives.

The interview which may be tape-recoded or re-listening, is then scored on one or more parameters such as accuracy in pronunciation and/or grammar, vocabulary usage, fluency, sociolinguistic/pragmatic appropriateness, task accomplishment and even comprehension. Interviews can vary in length from perhaps five to forty-five minutes depending on their purpose and content. Placement interviews designed to get a quick spoken sample from a student in order to verify placement into a course, may need only five minutes if the interviewer is trained to evaluate the output accurately. Every effective interview contains a number of mandatory stages. Two decades ago, Michael Canale [2] proposed a framework for oral proficiency testing that has withstood the test of time. He suggested that test-takers will perform at their best if they led through four stages:

1.WARM-UP: In a minute or so of preliminary small talk, the interview directs mutual introductions, helps the test-taker become comfortable with the situation, apprises the test-taker of the format, and allays anxieties. No scoring of this phase takes place.

2. LEVEL CHECK: Through a series of pre-planned questions, the interviewer stimulates the test-taker to respond using expected or predicted forms and functions. If, for example, from the previous test information, grades, or other data the test taker has been judged to be a "Level 2" (see below) speaker, the interviewer's prompts will attempt to confirm this.

The responses may take very simple or very complex form depending on the entry level of the learner. Questions are usually designed to elicit grammatical categories (such as past tense or verb agreement) discourse structure (a sequence of events), vocabulary usage, and/or sociolinguistic factors (politeness conventions, formal/informal language).

This stage could also give the interviewer a picture and the test-taker's extroversion readiness to speak, and confidence, all of which may be of significant consequence in the interview's results. Linguistic target criteria are scored in this phase. If this stage is lengthy, a tape-recording of the interview is important.

3.PROBE: Probe questions and prompts challenge test-takers to go to the heights of their ability, to extend beyond the limits of the interviewer's expectations through increasingly difficult questions. Probe questions may be complex in their framing and/or complex in their cognitive and linguistic design.

Through probe items, the interviewer discovers the ceiling or limitation of the test taker's proficiency. This need not be a separate stage entirely, but might be a set of questions that are interspersed into the previous stage. At the lower levels of proficiency probe items

[2] Canale M., Theoretical Bases of Communicative Approach to Second Language Teaching and Testing, Applied Linguistics,1 (1980), p.11

may simply demand a higher range of vocabulary or grammar from the test-taker than predicted.

4. WIND-DOWN: This final phase of the interview is simply a short period of time during which the interviewer encourages the test-taker to relax with some questions, sets the test-taker's mind at ease, and provides information about where and when to obtain the results of the interview. This part is not scored.

Sample questions for the four stages of an oral interviewer

1. Warm-up

How are you?
What's your name?
What country are you from? What city/town?
Let me tell you about this interview

2. Level-check

How long have you been in this (country, city)?
Tell me about your family.
What is your (academic major, professional interest, job)?
How long have you been working at your (degree, job)?
How do you like your home (city, town)?
What are your hobbies or interests? What do you do in your spare time?
Have you travelled to another country beside this one and your home country?
Tell about your country.
Compare your home (city, town) to another (city, town).
What is your favourite food?
Tell me how to (make, do) something you know well.
What will you be doing ten years from now?
I'd like you to ask me some questions.
Pretend that you are……..and I am a……(guided roleplay follows).

3. Probe

What are your goals for learning English in this program?
Describe your (academic field, job) to me. What do you like and dislike about it?
What is your opinion of (recent headline event)?
Describe someone you greatly respect, and tell me why you respect that person.
If you could redo your education all over again, what would you do differently?
If you were (president, prime minister) of your country what would you like to change about your country?

4. Wind-down

Did you feel okay about this interview?
What are your plans for the weekend, the rest of the day, the future?
You'll get the results from this interview (tomorrow, next week).
Do you have any questions you want to ask me?
It was interesting to talk to you. Best wishes.

DIALOGUE COMPLETION TASK

In a department store:
Salesperson: May I help?
Customer:……..

S: Okay, what size do you wear?
C……
S: Hmmmm. What about this green sweater here?
C:……
S: Oh. Well, if you don't like green what colour would you like?
C:……
S: How about this one?
C:……
S: It's on sale today for £39.95
C……
S: Sure, we take VISA, MATERCARD, AMERICAN EXPRESS.
C:……

DISCOVERING MISSING INFORMATION

Learner A has information represented in tabular form. For example, he may have a table showing a summary of each team's results so far (how many games they have played/won/lost/drawn, how many goals they have scored, etc.)

However, some items of information have been deleted from the table. Learner B has an identical table except that different items of information have been deleted. Each learner can therefore complete his own table by asking his partner for information that he lacks.

The teacher may (if he wishes) specify what language forms are to be used. For example, the distances table would require forms such as: " How far is……from?" "Which town is……miles from?" while the league table would require forms such as "How many games have……

played?" and "How many goals have……scored?"

POOLING INFORMATION TO SOLVE A PROBLEM

Learner A has a train table showing the times of trains from X to Y. Learner B has a timetable of trains from Y to Z. For example:

Learner A's information — Learner B's information

Newtown dep.: 11.34,13.31, 15.18 ,16.45 — *Shrewbury dep: 13.02, 15.41, 16.39, 18.49*

Shrewbury arr:12.22, 14.18, 16.08, 18.25 — *Swansea arr.: 17.02, 19.19, 20.37, 22.32*

Together, the learners must work out the quickest possible journey from Newton to Swansea. Again, of course, it is important that they should not be able to see each other's information.

The last two activities illustrate functional communication activities. The idea behind the is that the teacher structures the situation so that learners have to overcome an information gap or solve a problem. The activities are intended to help the learner find the language necessary to convey an intended message effectively in a specific context.

ROLE PLAYING CONTROLLED THROUGH CUES AND INFORMATION

Two learners play the roles of a prospective guest at a hotel and the hotel manager.

STUDENT A: You arrive at a small hotel one evening. In the foyer, you meet the manager (-ess) and:

Ask if there is a room vacant.

Ask the price, including breakfast.

Say how many nights would you like to stay.

Ask where you can park your car for the night.

Say what time you would like to have breakfast.

STUDENT B: You are the manager (-ess) of a small hotel that prides itself on its friendly atmosphere. You have a single and a double room vacant for tonight. The prices are: £ 8.50 for the single room, £15 for the double room. Breakfast is £ 1.50 extra per person. In the street behind the hotel, there is a free car park. Guests can have tea in bed in the morning for 50 p.

CITY ACCOMODATION SERVICE

Address	16-th April Place	14-th North Road	6th Elm Street	2 Cambridge Square
Own room	x	v	v	v
Shared room	x	v	v	v
Good public transport	v	v	v	x
Garden	v	v	v	x
Cooking facilities	v	v	x	v
Furnished	v	v	x	v
Unfurnished	v	v	v	v
Number of people in a house flat	4	3	6	8
Price	£ 16	£ 20	£ 12	£ 10
Notes	No telephone Non smokers only	Gets cold in winter.	No animals allowed	Please provide your own bed linen

LETTER

You are going to live in England. Write to an estate agent to ask for some suitable accommodation for yourself and your family. Use the information that you have in the table above CITY ACCOMODATION AGENCY to help you compose your letter. Start your letter like letter 1:

Letter 1

Dear Sir,

I shall be coming to live in England from….. and I would be extremely grateful if your agency could find

me somewhere suitable to live.

I would like to have……..

Change letters with your partner and write a reply making an offer of suitable accommodation.

Start your letter like letter 2:

Dear Mr/Mrs/Miss/Ms……..

Thank you for your letter of……about accommodation. I have considered your requirements carefully and find that I have the following suitable accommodation available. The address is…… and it is……..

PICTURES

The choice of pictures is important. The more dramatic the pictures are, the more motivated the learners will be. You can find pictures in the magazines, on the internet, in holiday brochures and so on.

PREPARATION: Find or draw pictures of terrible and fabulous holidays. Make copies of the jazz chant or make a poster for the front of the class.

TIME GUIDE: 45 minutes

LEAD IN: Show the class on fabulous holiday picture and ask "What was the weather like?".

Show them a terrible picture and ask what it was like.

USE THE LANGUAGE: Put the class in pairs. Ask them to tell each other about the best and the worst holiday they have had. Ask them about the food, where they stayed, the weather, the people encountered, so on.

INTRODUCE LANGUAGE: Ask questions to individual learners "What was the food like?" "What was the weather like?" Put the adjectives they use on the board. Add a test of adjectives. Ask the class which words describe best or worst holidays.

BRAINSTORMING

It means thinking quickly about anything related to a topic, for example, brainstorming "Preparing for a holiday" might lead to the following ideas:

Passports, packing, sun tan cream, foreign money, locking the house, calling family and so on.

MIND MAPPING

It involves putting idea into a sort of order, for example, into separate categories:

Money	Security
Get currency	*lock the house*

Holiday

Travel

buy tickets *check times*

By doing this kind of activity before a task (writing, speaking, reading, listening) helps activate any vocabulary learners already have and gives them the chance to add this by putting together words and phrases from other members of the class.

NEWSPAPERS ACTIVITIES

In some newspapers there is a place for letters from readers to be printed. Readers write in describing their relationship problems or other personal problems and an answer giving advice about their problems is printed next to each letter.

These letters and their answers can be used for class discussion. Hall[3] suggests these steps:

1. Read the letter to the learners, but not the answer. Unknown vocabulary and other difficulties

should be explained. The learners can take notes as they listen to the letter, ask questions, repeat it

aloud phrase by phrase, or write it as dictation.

2. After the letter is read, the learners discuss it in small groups and suggest advice of their own.

3. The last step is when the teacher presents the advice given in the newspaper. This advice can be

discussed and composed with the advice suggested by the learners:

Here is a typical letter:

Dear Belle,

My boss keeps inviting me to participate in various sporting activities with him, such as playing golf and squash. I am quite good at the sports and enjoy them. However, it is affecting my relationship with my wife .The time that we would usually spend together is now devoted to keeping my boss happy. I don't know what decision to make. Should I refuse my boss and risk my promotion, or should I continue with golf and squash and risk my marriage?

CONFUSED SPORTSMAN

IDENTITY CARDS

Aims: Skills-speaking (writing)
Language –questions about the personal data
Other- introducing someone else to the group, getting to know each other
Level Intermediate
Organization Pairs
Preparation: As many identity cards as there are students
Time: 10-30 minutes

[3] Hall R. –"*Innovation in English Language",* Teaching English Language Worldwide,p.13, 1995

Procedure Step 1: The students are grouped in pairs and each of them receives a blank

Identity card

Step 2: The two students in each pair interview each other to fill in the blanks on the identity card.

Step3: each student introduces his partner to the class using the identity card as a memory aid.

The paired interviews can be conducted without identity cards. Each student must find out those things from his partner who he thinks are important or interesting.

1. The task "Find out five things about your partner that one could not learn by just looking can be given before the interviewing starts
2. Each student draws a portrait on the identity card. All cards are exhibited on the classroom wall.
3. If these interviews are done at the beginning of a course or seminar a question about individual expectations can be added.
4. With a simple identity card this activity is suitable for beginners as well. An appropriate card might look like this:

Name	Three things I like
Family	
Hobbies	Three things I don't like
Something I'd like to do	

CONCLUSION:

Language teachers must foster meaningful communication in classroom by using authentic language as a vehicle for communication in the class and by developing activities that integrate listening, speaking, reading and writing skills.

There are essentially three reasons why well-known authentic texts should occupy a central role in any second language learning process. First, because they have been written for a communicative purpose, they are more interesting than texts which have been invented to illustrate the usage of some feature of the target language, learners are thus likely to find them more motivating than invented texts.

Second, because they revolve around content rather than form, authentic texts are more likely to have acquisition. Third, if used in sufficient quantities authentic texts can begin to replicate the "language bath" in which the first language learner is immersed from birth.

BIBLIOGRAPHY:

Biber, Douglas; Johansson, Sting; Luch, Geoffry; Conrad, Susan; Finegan, Edward. 1999. Longman Grammar of Spoken and Written English. Longman.

Brown, H. Douglas. 2007. Principles of Language Learning and Teaching. Longman.

Brown, H. Douglas. 2001. Teaching by Principles: An Interactive Approach to Language Pedagogy. Longman.

Byram, Michael. and Phipps, Alison. 2005. Language for Intercultural Communication and Education. Cromwell Press Ltd.

Canale M., Theoretical Bases of Communicative Approach to Second Language Teaching and Testing, Applied Linguistics,1 (1980).

Cohen, Louis; Manion, Lawrence and Morrison, Keith. 1977. A Guide to Teaching Practice. Routledge.

Marshal, Bethan. 2011. Testing English. Continuum International Publishing Group.

Hadfield, Jill and Hadfield, Charles. 2008. Introduction to Teaching English. Oxford University Press. Hall, R. David and Hewings, Ann. 2001. Innovation in English Language Teaching. Routledege.

ONLINE COMMUNICATION PRAGMATISM

Adriana Denisa MANEA
"Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The recorded technological progress influenced both the educational and the social systems, at a worldwide scale. If, at the beginning of the year 1993 the first Internet connection occurred in Romania, today, according to the sociological studies, the young generation cannot imagine its existence outside the Internet. We expect that the new studies identify the particularities of virtual social communication and mark the transformations generated by it. E-mail interactions are connected to the psychological field, to the unique language found in a permanent evolution, while speech, at the level of discussion groups, seems to be institutionalized. The pragmatism of communication is dependent on the value system of the computerization field in society, which is why the current article makes an inventory and explains the functions of online communication, its particularities and finalities.

Keywords: online communication, virtual space, pragmatism, active learning, communication efficiency.

Comunicarea reprezintă „totalitatea proceselor prin care o minte poate să o afecteze pe alta" (Waren Weaver). Ca urmare a faptului că în societatea contemporană suntem permanent conectaţi la sisteme de comunicare multiple precum: telefonul, televizorul, calculatorul accesul la informaţii este liber şi .continuu. Conectarea la internet şi la sisteme de comunicare on-line, primirea de sms-uri, mms-uri, mesaje video sau vocale, în timp real prin intermediul diverselor aparaturi disponibile facilitează obţinerea şi transmiterea de informaţii, respectiv comunicarea, definită ca fiind „procesul transmiterii, recepţionării, stocării, prelucrării şi utilizării informaţiei" (Popescu, 2003). Procesul deosebit de complex al comunicării ne asigură interacţiunea permanentă cu mediul uman, socio-economic, ştiinţific şi cultural. Desfăşurându-se simultan prin canale multiple şi modalităţi senzoriale variate, de la mijloace rudimentare la cele mai tehnologizate, comunicarea a devenit un act indinspensabil funcţionării psiho-fizice a individului şi societăţii în ansamblul său. Wilburg Schram înţelege prin comunicare procesul stabilirii unei comuniuni sau identităţi de reflecţii, idei, concepţii, între emiţătorul mesajului şi receptorul acestuia, prin intermediul unui canal de comunicare (apud. Popescu, 2003).

La nivelul societăţii procesul de comunicare asigură manifestarea a trei funcţii (Lasswell 1948): • supravegherea mediului, dezvăluind tot ceea ce ar putea ameninţa şi afecta sistemul de valori al unei comunităţi sau a părţilor ce o compun; • punerea în relaţie a componentelor societăţii, pentru a produce un răspuns faţă de mediu; • transmiterea moştenirii sociale, cărora Paul F. Lazarsfeld şi Robert K. Merton le adaugă şi o a patra: • distracţie (entertainment).

Era digitală a permis şi a stimulat apariţia comunicării într-o lume fără limite teritoriale sau de timp, fără constrângerile impuse în lumea reală de tradiţii, legislaţie, considerente religioase sau interese politice. Acest teritoriu numit şi *spaţiu virtual* a fost ingenios organizat şi mai ales valorificat prin apariţia unor platforme sociale şi a unor jocuri din ce în ce mai atractive şi mai complexe. Comunicarea interumană s-a extins în lumile virtuale. Din ce în ce mai mulţi locuitori ai acestei planete îşi petrec o parte din timp în aceste

lumi care oferă, printre altele, marele avantaj că nimeni nu este obligat să-şi dezvăluie adevărata identitate (Buia, M, 2011).

Comunicarea on-line este orientată spre asigurarea unor funcţii de bază, cum sunt:

- funcţia de informare (informaţiile influenţează, orientează şi dirijează opinia publică, interesele şi motivaţiile oamenilor, conştiinţele chiar şi dincolo de propria voinţă);
- funcţia de interpretare (producţii specifice de tipul editorialului sau al comentariului pot ajuta consumatorul de informaţii în reducerea incertitudinilor, clarificarea şi diseminarea de informaţii);
- funcţia de divertisment (tendinţa de a transforma totul în spectacol, de detaşare faţă de problemele grave prezentate);
- funcţia instructiv-culturalizatoare (transmiterea, popularizarea de informaţii, cunoştinţe cultural - ştiinţifice);
- funcţia de liant.(se referă la faptul ca poate genera un mecanism de solidaritate socială).

Analiza procesului comunicaţional realizat on-line ne permite să identificăm componentele acestuia. Astfel, pentru a exista comunicare se impune manifestarea unor entităţi A şi B ce se constituie în poli comunicaţionali, prin pol înţelegând un punct care emite, primeşte şi retransmite informaţii. În funcţie de aceste entităţi şi tipul relaţiilor stabilite se disting *factorii comunicării*, respectiv, pentru a exista o comunicare este necesar ca în existenţa lui A să se manifeste o intenţie care se va transforma la B în atenţie şi apariţia în B a duplicării (înţelegerii) a ceea ce s-a întâmplat în A. Efectele comunicării se poziţionează pe dimensiunea cognitivă, afectivă sau comportamentală şi se înregistrează la nivelul receptorului sau emiţătorului, ca reacţie la propriul mesaj. Finalitatea procesului de comunicare există în măsura în care mesajul codificat de emiţător este decodificat şi acceptat de receptor. Fiind un proces activ de transmitere şi recepţionare de informaţii, comunicare nu e posibilă înafara deţinerii de către interlocutori a capacităţi de comprehensiune a mesajului şi activarea unui determinism motivaţional în susţinere conversaţiei. Prin urmare, conexiunea presupusă de actul comunicaţional implică racordarea la un set comun de valori şi principii, norme şi expresii comportamentale, indicatori ai experienţelor proprii. Cunoaşterea *codului* de către fiecare dintre actanţii procesului comunicaţional este obligatorie, iar conţinutul şi maniera în care se comunică se afla sub influenţa *contextului comunicării.* De informaţia transmisă (conţinut şi formă) depinde originalitatea mesajului şi pragmatismul său. Semnalăm prezenţa efectului de redundanţă, care apare deseori din dorinţa de a se asigura exactitatea mesajului, în sensul că, emiţătorul ar putea fi preocupat de emiterea unei mai mari cantităţi de informaţie decât ar fi necesar în mod normal.

Un alt aspect important în comunicare este reprezentat de *inteligibilitatea* mesajului. Ne referim atât la forma şi conţinutul mesajului, cât şi la structura sa, deseori mult prea elaborată sau dimpotrivă, banală şi previzibilă. Schimbul de mesaje între participanţii angrenaţi în comunicare stă sub semnul *interacţiunilor* stabilite. Informaţiile vehiculate în spaţiul on-line au un înţeles nu doar din perspectiva respectării unor reguli precise de comunicare ci şi prin dezvoltarea unor *forme instrumentale* comunicaţionale de genul: argumente, persuasiune, manipulare, negociere, ceea ce conduce la formarea de convingeri şi influenţează atitudini şi comportamente. În funcţie de numărul de participanţi ce interacţionează în cadrul *reţelelor comunicaţionale* distingem două tipuri de comunicări: comunicarea bipolară (un emiţător şi un receptor) şi multipolară (un emiţător şi mai mulţi receptori; un receptor şi mai mulţi emiţători).

Motivele ce declanşează acţiunea comunicaţională sunt multiple. Van Cuilenburg ne propune o varietate de motive însoţite de descrierea lor.

Motive	Descriere
Informaţie	Intenţia de a fi la curent cu ceea ce se petrece în lume
Prestigiu social	Intenţia de a stăpâni subiectele de discuţie
Recreare	Evadarea din lumea obligaţiilor zilnice
Ocupaţie	Intenţia de a da un sens timpului liber
Ritual	Consumul mediatic ca ritual sau ceremonial
Siguranţă	Absenţa ştirilor şi informaţiilor despre actualitate ar provoca nesiguranţa sau dezorientare
Emulaţie	Necesitatea de a trai evenimente palpitante
Contact social	Lărgirea sferei personale de viaţă
Instrument	Utilizarea cu scop precis a informaţiei (ştiri, anunţuri)

Tabelul1. Motive declanşatoare ale comunicării (după, J. J. Van Cuilenburg, 2000)

Indiferent de motivele care ne animă pentru a susţine comunicarea clasică, în formă orală sau scrisă, cu certitudine putem afirma că, în societatea contemporană, pentru a putea să ne manifestăm existenţial, să ne dezvoltăm şi să progresăm trebuie să comunicăm şi on-line. În acelaşi timp este necesar a conştientiza impactul revoluţiei ştiinţifice asupra vieţii noastre şi înţelege că, internetul reprezintă noua piaţă de întâlnire, popularizarea şi manifestare a ideilor, de desfacere a produselor şi de achiziţii de bunuri şi servicii. Sloganul: „Gândesc, deci exist!" este întregit azi cu verbul „a comunica":„Gândesc şi comunic, deci exist!". Mijloace de comunicare pe care le putem folosi sunt multiple, însă experienţele practice au confirmat că cele mai folosite şi de efect sunt următoarele: webiste-ul şi blogul, newsletter, reţelele de socializare, comunicate de presă, advertoriale, site-uri şi blogurile, google adwords, portaluri de afaceri.

Pentru a fi eficientă comunicarea on-line este dependentă de satisfacerea unor condiţii, printre care amintim:

- abordarea de subiecte şi tratarea lor cu responsabilitate în domeniul de expertiză proprie şi în care doreşti să te afirmi;
- postarea de conţinuturi relevante pentru grupul ţintă, oferind soluţii sau indicii pentru rezolvarea unei probleme. Pentru a ne asigura că respectăm această regulă vom căuta răspunsul la întrebările: "Ceea ce urmează să postez ajută pe cineva?", „Ceea ce urmează să postez adaugă în percepţia oamenilor ceva util despre persoane (persoane de interes public, inclusiv EU) sau evenimente?"
- seriozitate şi perseverenţă în a menţine constantă exprimarea în scris (cuvinte, imagini), conform principiului „Exist atâta timp cât mă exprim!".

Eficienţa comunicaţională, indicator dezirabil al oricărui proces comunicaţional derulat, rezidă şi din pragmatismul abordării comunicării sociale, atingerea obiectivelor propuse de actanţii/partenerii comunicaţionali, starea de bine şi pozitivismul intra şi intergrupal. Având în vedere faptul că, efectele comunicării produc transformări în modul de a gândi, simţi şi acţiona al oamenilor înţelegem de ce continuitatea şi simultaneitatea mesajului transmis prin canalele şi instrumentele specifice spaţiului virtual, alături de autenticitatea acestuia, reprezintă condiţii esenţiale în evitarea instalării de blocaje comunicaţionale. În acelaşi registru al prevenţiei se înscrie şi evitarea producerii efectelor de ordin negativ, cu atât mai mult cu cât, studiile întreprinse în sfera comunicării on-line semnalează existenţa unei probleme majore a acesteia reprezentată de manipularea produsă atât la nivelul individului cât şi la nivelul opiniei publice

Mişcarea liberă şi dezinvoltă în spaţiu virtual, agreată şi valorificată pe scară largă de un număr de persoane aflat în creştere continuă, certifică faptul că, pentru oameni, relaţiile create prin comunicarea on-line contează deseori mai mult decât conţinutul informaţional transmis, aşa încât, rolul comunicării de a crea *comuniunea* şi *comunitatea* este evident. John Dewey, plasează comunicarea în spaţiul de interferenţă dintre societate şi comunitate, considerând comunicarea un mod de a exista al comunităţii: "Nu numai că societatea continuă să existe prin transmitere, prin comunicare, dar este corect să spunem că ea există în transmitere şi în comunicare. Este mai mult decât o legătură verbală între cuvinte precum comun, comunitate, comunicare. Oamenii trăiesc în comunitate în virtutea lucrurilor pe care le au în comun; iar comunicarea este modalitatea prin care ei ajung să deţină în comun aceste lucruri. Pentru a forma o comunitate sau o societate, ei trebuie să aibă în comun scopuri, convingeri, aspiraţii, cunoştinţe - o înţelegere comună - "acelaşi spirit" cum spun sociologii. Asemenea lucruri nu pot fi transmise fizic de la unul la altul, aşa cum se procedează cu cărămizile, ele nu pot fi împărţite aşa cum se împarte o plăcintă la mai multe persoane prin divizarea ei în bucăţi fizice. Comunicarea (…) este cea care asigură dispoziţii emoţionale şi intelectuale asemănătoare, moduri similare de a răspunde la aşteptări şi cerinţe" (apud. Dobrescu, P., 1999).

Prin urmare, comunicarea on-line prin spaţiul virtual în care se plasează asigură accesul nelimitat la informaţii, o exprimare liberă şi necenzurată a ideilor, trăirilor, şi problemelor personale, o învăţare activă generatoare de progres, acumulări în dezvoltarea personală şi spirituală a individului, posibilitatea identificării de soluţii dezirabile în beneficiul comunităţilor largi de populaţii.

Bibliografie

1. Buia, M, (2011). *Unele aspecte evolutive privind complexitatea modelelor de comunicare* www.crifst.ro/noema/doc/2011_2_02.pdf, accesat, 2014
2. Dobrescu, P,(1999).Aisbergul comunicării, *Revista Română de Comunicare &Relaţii Publice,* nr.1 http://www.comunicare.snspa.ro/revista/files/comunicare/aisbergul_comunicarii.htmaccesat, 2014
3. J.J.Van Cuilenburg, O. Scholten, G.W. Noomen,)2000=. *Stiinţa comunicării,* versiune românească şi studiu introductiv de Olteanu, T., Editia a II-a, Humanitas, Bucureşti
4. Lasswell, H., (1948). *The Structure and Function of Communication in Society*, http://en.wikipedia.org/wiki/Lasswell's_model_of_communication
5. Popescu, I.C., (2003). *Comunicarea în marketing*, Ediţia a II-a, Editura Uranus, Bucureşti,
6. Lazarsfeld P. F.,. Merton, R.K, (2002). *'Mass Communication, Popular Taste and. Organized Social Action*', in Lyman Bryson, New-York University Press
7. Shannon, C. E., Warren W., (1949). *The Mathematical Theory of Communication.* The University of Illinois Press, Urbana (Ill) http://waste.informatik.hu-berlin.de/Lehre/ss11/SE_Kybernetik/reader/weaver.pdf, accesat, 2015

WHAT DO SUBTITLERS TRANSLATE? PARTICULARITIES OF THE AUDIOVISUAL TEXTS WITH A SPECIAL VIEW ON THE SUBTITLING OF HUMOUR

Violeta TĂNASE
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: One of the branches of Translation Studies that has been the focus of interest over the past decades is audiovisual translation (AVT). This study aims at raising a few questions regarding the typology of the audiovisual text, which is a polysemiotic, multimedial text, deeply connected with and determined by extratextual markers, a dynamic, short-lived text, strictly governed by a series of technical, temporal and spatial constraints, a type of text that dramatically depends on how it is perceived by the audience.
In order to tackle the typology of the audiovisual text this study focuses on the translation of humour, a situation in which the challenges encountered by the translator are even more specific. The main questions resulting from the analysis are: "What does one actually translate in AVT? Are these texts or pseudo-texts? How much of the original dialogue can be translated and what is left out? With all the constraints and challenges imposed by cultural references, puns, dialects, idiolects, taboo language, rhythm of speech, etc. how can audiovisual translators make sure the perlocutionary effect, i.e. the skopos of the original dialogue was maintained? Some of these questions can be partially answered, while a few will remain rhetorical. Yet the aim of this study is just to suggest a certain attitude for the translator, who is, when dealing with AVT, challenged by a new type of text.

Keywords: AVT, perlocutionary effect, audience, humour, cultural-bound terms.

Introduction

Much has been said and written on the dichotomies governing the process of translation: fidelity versus infidelity, translator's invisibility versus translator's visibility, the possibility versus the impossibility of translation, to mention just the most important. These dichotomies apply differently to different types of texts or textual units to be translated. Certain kinds of texts belonging to certain genres allow for more "fidelity", while in others the translator is more obviously visible. The fact that issues like these are frequently revisited by researchers is good proof that the discipline of Translation Studies is still vividly looking for answers and attracts the interest of academics from different and sometimes distant fields: from linguists to anthropologists, sociologists, philosophers, etc.

Special features of the audiovisual text

The paradox with AVT is that it does not represent a mere transformation of a source language text into a target language text. First of all, the nature of the SL text is completely different. The audio medial text, at least in case of subtitling, is a **polysemiotic text with a triadic structure: image, words, sounds**. Delabastita (1989: 101) has best emphasized the four basic elements that inter-relate in order to form the inter-semiotic texture of the audiovisual text: the acoustic-verbal elements (dialogues, monologues, voices, voice-off), the acoustic-nonverbal elements (musical score, sound effects, noises), the visual non-verbal elements (images, photography, gestures) and the visual-verbal elements (inserts, intertitles, images of letters, screens, news headlines, etc.). Thus the reader is also "viewer" and "hearer" of a polysemiotic entity that somehow imposes itself on its receptor with a certain

speed, range of images and sounds. The written word does not only trigger an image, like in the case of reading a book, as images come along with it, either reinforcing or contradicting it. The sound may add information, it may even contain "narrative" elements (as certain musical themes are associated to certain actions or rhythms of actions), it might distract the reader/viewer or it might intensify an intended effect (tragic, dramatic, comic, etc.)

Audiovisual texts, dealt with by subtitlers, dubbers, interpreters or other types of specialized translators are texts that have already been altered by **code-switching** before being subject to translation; these texts represent the transition from the oral to the written code, namely from the original SL dialogue to the written TT version. There is a Catch 22 situation in the very nature of the text. The SL dialogue is actually called 'original' dialogue because it is heard in the 'original' source language. In fact, it is not so original, as it "*has been written to be spoken in such a way as to appear spontaneous. Audiovisual translators must therefore be skillful at imitating spontaneous-sounding conversation in the target language. In a sense, the translator of audiovisual texts could be considered as a second scriptwriter, whose task is to transfer the exchanges on screen in such a way that they sound believable in the target language, and could thus be identified as true-to-life dialogues and easily understood by the target audience*". (Chaume, 2009)

The impression of 'originality' is given by the "prefabricated informality" (Chaume, cited in Valdeon 2008:118) in the SL. The **orality**, or "**prefabricated informality**" of the source text has to be transferred to the target text in a manner that will ensure that the target audience gets as much as possible of the illocutionary effect as the ST audience. It consists mainly of interjections, greetings and farewells, attention signals, hesitators, politeness formulae, etc. In order to preserve naturalness in the TT, the subtitler should render the same degree of informality in his/her translation. The paradox is that these 'prefabricated informality' elements are exactly the ones that make the subject of omission, a translation strategy quite common in subtitling, due to the specific time and space constraints governing the process. It is true that target viewers who are familiar with the SL or have at least basic knowledge of the SL can recognize elements such as hesitators or greetings, farewell and attention signals, yet subtitlers shouldn't be very eager in omitting interjections and politeness formulae, especially when subtitling a sitcom, as these elements might be closely related to the perlocutionary (humorous) effect.

Moreover, the audiovisual text is a **permeable** text, mainly due to the permanent interference of the original dialogue and the multitude of cultural references it contains, that are quite often rendered by calques. AVT translators should be responsible regarding their role in the linguistic change and more aware of the importance of AVT in the general education of the target audience.

The audiovisual text is often **multi-layered**. In many situations, the SL 'text' (to preserve the inverted commas used by Gambier) does not have a single author: an entire team has contributed to its creation (from script-writer, to director, to technicians, etc.). Its translation might also be the responsibility of a team: in most cases the subtitler provides the translated version of the original dialogue and a whole technical team work at synchronizing the subtitles with the visual and audio extratextual elements. "*Any of these nonverbal systems undergo profound changes through translations, and translators need to become extremely sensitive to all that happens or does not happen as they translate a text, for it is well known that translation is not only an interlinguistic exercise, but an intercultural one as well*". (Poyatos cited in Snell-Hornby, 2006:79)

The extratextual elements give the text its full meaning, which can be completely altered if extratextual markers are neglected. When it comes to sitcoms, canned laughter, for instance, puts an extra-pressure on the subtitler, who is not only supposed to obtain the humorous effect intended by the original dialogue, but has to obtain it right before the canned

laughter sequence, otherwise the whole perlocutionary effect would be compromised and the final audience would feel frustrated when they hear the studio audience laugh at a joke they did not have a chance to get.

Sometimes a source language dialogue uses more than one language. In this case the translator may encounter huge challenges due to the strong intercultural element. In *Fawlty Towers*, for instance, one of the main characters is Manuel, a Spanish waiter with very poor command of English. He addresses everybody in either Spanish or some sort of 'Spanglish". Even funnier are the scenes in which Basil, the British hotel owner, is using broken Spanish to make himself understood by Manuel. In order to preserve the comic effect, the best solution for the Romanian subtitler is probably to leave the fragments in Spanish unchanged (or at least to reproduce almost all words in Spanish, as Spanish and Romanian spelling and pronunciation rules are quite similar, and the Romanian viewer would not be overstressed because of them). The real challenge is the attempt to translate the original English dialogue so that word-play could still be perceived by the Romanian audience. The Spanish dubbed version, for example, solved this problem in quite a creative manner by turning Manuel from Barcelona into an Italian from Naples called Paolo. Yet this solution is only possible with dubbing, where the audience has no access to the original SL dialogue.

AVT works with a **dynamic** text-type, a text that literally moves across the screen with a certain speed (the maximum duration of each caption is around six seconds). The target viewer is not given a second chance to read the caption in case the message was not clearly perceived. If the humorous effect is compromised at one specific moment, there is a good chance that the follow-up joke would be compromised as well. There are cases, in a sitcom, for instance, when several characters speak at the same time. The resulting humorous effect is actually perceived as such by the target audience who can see and hear the characters. Yet the subtitler has to 'prioritize' and choose to translate only the funniest or the most relevant lines, or to insert two sets of captions if the dialogue lines are short enough to be exposed for less than 3-4 seconds.

Yves Gambier (2008:13) rightfully remarks that "*AV 'texts' are always by nature **short-lived and volatile**. It is not in fact that the translated texts will be read time and again for decades or stored in national archives collections for frequent consultation*". Yet, some cinematographic productions remain in archives and are watched time and again for decades. At one point they might need to be subtitled or dubbed again, because language changes continuously and the translated versions might sound obsolete. Maybe the contribution of a good translation to the success of an audiovisual production in a certain country is difficult to quantify. But logically, in the case of subtitling at least (Romania fortunately still remains a subtitling country) the viewers who really need a good translation in order to fully benefit from watching a movie or a sitcom are those who have only a poor or no command of the SL. The ones who are very familiar with or fluent in the SL only need subtitles for reassurance. They also represent that critical part of the target audience who is very sensitive to whatever they perceive as cases of mistranslation, that are invariably blamed on the subtitler.

Relationship between the audiovisual text and the audience

One of the most important features of the audiovisual text is its relation to and dependence on the target audience, be it primary target audience (the studio or live audience, as in the case of sitcoms and stand-up comedy routines), whose feedback is immediate, or the secondary or final target audience (the public watching the subtitled or dubbed production on TV, DVD or the internet), whose feedback can only be measured based on ratings. In sitcoms, the studio audience (represented by canned laughter) is actually one of the key extratextual elements to be taken into account by the subtitler. On the one hand, it helps entertaining the audience, as the sound of laughter in itself is entertaining and triggers more laughter. On the other hand, it may represent an extra challenge upon the translator, especially

when cultural references are at stake. Some words or phrases may be more jocular in one language than in the other. If the canned laughter instance is too intense or lasts longer compared to the effect the translated joke would produce upon the target audience, the latter might perceive the subtitles as a case of mistranslation and might feel frustrated. Moreover, the translator cannot remain 'invisible', mainly due to the fact that the target audience has permanent access to the original dialogue, and the subtitles are under the permanent scrutiny of those members of the target audience that have a certain command of the source language.

All the specific features of the audiovisual text described above become even more specific in the translation of humour, especially in sitcoms. The perlocutionary effect has to be transferred in the TT not only with the same intensity, but with surgical precision, as well, so that the canned laughter instance follows immediately after the humorous utterance. Due to the fact that the text is dynamic and the target viewer has no second chance to re-evaluate a joke, the subtitler is under extra-pressure: s/he has to make proof of both humorous awareness and humorous complicity and make sure the associations triggering the humorous effect are deeply rooted in the target audience's culture, so the joke is understood. The relationship between text and audience is vital; if the target text fails to produce the expected effect on the target audience, subtitles are actually useless.

Translatability of humour in particular types of audiovisual texts

In AVT, the translation of humour sometimes confronts the translators with practically impossible challenges. To illustrate this aspect, I chose the example of stand-up comedy, which provides AVT that can be hardly rendered through translation, either by dubbing or subtitling.

Stand-up comedy is a comic style in which a comedian performs in front of a live audience, to which s/he usually speaks directly, reciting a fast-paced grouping of hilarious stories, short jokes and one-liners (jokes delivered in a single line), in what is typically called a monologue, routine or act. Although most often performed in comedy clubs, night clubs, colleges and theatres, stand-up comedy has started to acquire significant commercial distribution via DVD, internet, and mainly television, which makes it an important candidate among audiovisual texts. In stand-up comedy the feedback from the audience is crucial for the comedian's act; the stand-up comic is under continuous pressure, as the audience expects him/her to provide a steady stream of laughs throughout the performance.

The routines are quite rich in over-strong language, often labelled as adult language, which makes this type of production particularly difficult to either dub or subtitle in Romanian. Romanian television is still handling four-letter words with conspicuous caution; taboo words are being used increasingly in subtitling, yet they are not translated into equally strong language. In dubbing, this tendency cannot really be analysed, as techniques like dubbing or voice-over are only used for animation movies, cartoons, news and documentaries, where taboo items appear quite rarely, if ever. The mechanisms behind stand-up comedy are quite complex and subtle; the strong language is in itself an act of courage, but it is mainly used to cover up the seriousness of the matter the comedian mocks at or actually brings to the attention of the audience. The source text, which most of the time attacks really deep social, political or economic issues, is so heavy with culture-bound terms or social and political references strictly related to the source audience, that, in order to get the joke, the target audience should not only have an excellent command of the source language, but also good knowledge of the social and political realities behind the jokes, case in which AVT of any kind seems almost useless. Subtitling is an option, yet the resulting target text is again meant as a support for that supposedly high-brow segment of the target audience who decipher the jokes from the original dialogue and only check subtitles either to verify if they had the same good guess as the subtitler, or in order to get particular bits that they misheard or did not

clearly understand. Sitcom dialogues abound in orality markers, yet registers are mixed (standard, colloquial and taboo language, dialects, idiolects, etc.). Stand-up comedy texts are usually monologues in which the dialectal and idiolectal elements are the main trait. Specific accents and intonation are main components of the humorous effect. These dialectal and slang elements are actual indicators of the social and cultural background of the comedian or the characters s/he embodies or ridicules. Stand up comedy shows are usually one man (or one woman) shows. The comedian actually switches roles by means of dialectal, idiolectal and intonation elements, sustained by usually vivid body language, although there are cases when the comedian barely moves, but he/she switches registers so wisely that the audience is in tears. The rhythm of speech is particularly high, and omissions can lead to important losses and prevent or cut off from the intensity of the humorous effect. Cultural references are most of the times extremely specific to the social, political, geographical and historical background of the target audience and could sometimes mean nothing or very little to the target audience, even when successfully translated. A domesticating approach would be an unnecessary favour paid to the target audience, who might be even perceived as offensive, as it underestimates the target viewer's listening and comprehension skills of the source language. At the same time, a bias towards domestication would create a feeling of unnaturalness (for example a black comedian speaking of contemporary Romanian political issues).

Thus, in the case of stand-up comedy, there is the question if this kind of audiovisual text should be translated at all, as it seems solely dedicated to native speakers or target audiences that share the same geographical, ethnical, political and linguistic background with the comedian. In this case, for the overseas audience with a good command of the SL, intralingual subtitling might be sufficient for a satisfactory comprehension of the SL original dialogue (or monologue).

Since we considered the specific features of the audiovisual text and their relation with the translation of humour, it might be worth noting the presence of audiovisual productions that could qualify as extreme forms of audiovisual 'texts' in the broad sense of the term. In **funny interpretative dance** (one of the best known representatives is David Armand, who performed his routines as guest of the British TV show *Fast and Loose*), a player mimes out a popular song while members of the audience who have no access to the sound try to guess what song it is. This hilarious mime act may sometimes be labelled as containing adult humour, because of the explicit gestures used during miming. The paradox is that the audience neither hear the offensive words, nor read them on a screen. They are actually challenged to associate the interpretative dancer's gestures with taboo language that they actually produce or "utter" mentally; the translated 'text' is actually induced in the viewers' minds by the interpretative dancer, but it is produced by the audience, who have thus no reason to be offended.

Funny interpretative dance is part of physical comedy, a common and rarely subtle form of comedy, a clownish exploitation of movement that often introduces, replaces or sustains verbal humour. Physical comedy movements are also often incorporated in sitcoms scenes, functioning as comic relief during more serious or intimate scenes. That is exactly what allows the association with audiovisual 'texts': the funny interpretative dance routine is based on a source text (the original song, for instance) and represents a translation (that is the transition or switch from one code into the other, this time from a linguistic into a non-linguistic code). It is interesting that although the resulting product is a series of apparently clownish movements, that do not involve any sort of verbal utterance, the 'translation' of the sound and lyrics into movement is only possible through linguistic associations. The most exploited elements are obviously puns, polysemous words or homonyms and homophones. In his interpretative dance routines, David Armand performs his hilarious mimic gestures that

require his audience to associate pairs such as: *so-sow, be-bee, we-wee, but-butt, vain-vein, better-butter, to-two, I-eye, said-sad, well-well, depend-deep end, moon-(to) moon,* etc. This extreme type of pseudo audiovisual 'text' is not even subject to interlingual translation of any kind; this type of programme is almost never translated, as television companies would rather buy the licensed format of the show and tailor it into a version that would suit their national audience. It contains elements that are common to the audiovisual text and to verbal humour (image, sound, source lyrics, body movement, actors, code switching, canned laughter, word puns, verbal elements). It was briefly analysed here just to point out to the unpredictability of what we call audiovisual texts, as well as the very permeable borders of this concept.

Conclusions

As seen so far, the audiovisual text is so much more than a text. "*Of course nobody pretends that translation can dispense with language (or with source and target texts) altogether, but it is now seen as a tool or instrument for translatorial action rather than as the central object of study in itself. With this approach the definition of "text" is also widened considerably*". (Snell-Hornby, 2006:79)

Taking into account its numerous atypical characteristics, one may legitimately wander what do screen translators translate, after all? As Chaume (2004:17) states, "*It is obvious that without the presence of a linguistic code in a text we would not be able to speak of a process of translation properly*". Yet, the screen translator deals with much more than the linguistic code: s/he translates words that are intricately related to sounds, images and other extratextual elements.

The translation unit is the speech act, and not sentences or words, this is a fact. The main concern of the screen translator should be, especially when translating humour, to produce the perlocutionary effect. Cultural-bound terms should be carefully and sensitively considered, as in screen translation the audience can either be the translator's best friend and right hand or his worst enemy. Domestication is a very delicate issue, and it is more reluctant to subtitling than dubbing, due to the permanent access the target audience has to the source-language original dialogue in a subtitled film, sitcom or programme. Consequently, the screen translator has to make proof of intercultural awareness and complicity with his/her target audience, giving priority to the *skopos*. More than that, the screen translator has to know very well the target audience segment his translation is aimed at. In other words, s/he should not under- or over-estimate the target audience and should also be aware that s/he plays an important part in their education and language acquisition process. The screen translator is also responsible with deciding what to keep, what to omit and sometimes what to add to the source text in order to make his/her target version compatible with both the original dialogue and the expectations of the target audience. And last but not least, the screen translator has to prove all these qualities and take all these decisions within very strict temporal and spatial constraints, a task that most often requires quite a great deal of technicality.

Audiovisual texts are textual units and at the same time 'cultural units'. The screen translator is not only there to decipher and transfer meaning, but to mediate and negotiate it. S/He is ultimately responsible with presenting his target audience with a 'cultural unit' that is not only comprehensible and meaningful, but can also be incorporated in the target culture. As consumers of such a vast diversity of screen products, we are actually not mere spectators. These products get assimilated in our cultures, constantly bridging them.

Acknowledgement: This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133652, co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

References:

Attardo, S. and V. Raskin (1991): "Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model," *Humor: International Journal of Humor Research* 4 (3-4), pp. 293-347.

Chaume, Frederic. (2004): "Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation" *Meta: Translators' Journal*, vol. 49, no. 1, pp 12-24

Chaume, Frederic and Rocío Baños-Piñero. (2009) „Prefabricated Orality - A Challenge in Audiovisual Translation" http://www.intralinea.org/specials/article/Prefabricated_Orality

Delabastita, Dirk (1989): "Translation and Mass-communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics". *Babel* 35(4): 193-218

Diaz-Cintas, Jorge. (2008) "Audiovisual Translation Comes of Age", in Benjamin Translation Library, Volume 78, *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*, Edited by Delia Chiaro, Christine Heiss and Chiara Bucaria

Dimitriu, Rodica. (2006) *The Cultural Turn in Translation Studies*, Iasi, Institutul European.

Gambier, Yves. (2008) **"**Recent Developments and Challenges in Audiovisual Translation Research*",* in Benjamin Translation Library, Volume 78, *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*, Edited by Delia Chiaro, Christine Heiss and Chiara Bucaria.

Gottlieb, Henrik. (1998) "Subtitling". In: Baker, Mona. (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, pp. 244-248.

Snell Hornby, Mary. (2006) "The Turns of Translation Studies: New Paradigms of Shifting Viewpoints", in Benjamins Translation Library, Volume 66

Valdeon, Roberto A. (2008) *"*Inserts in modern script-writing and their translation into Spanish" in Benjamin Translation Library, Volume 78 *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*, Edited by Delia Chiaro, Christine Heiss and Chiara Bucaria

Venuti, Lawrence. (1995) *The translator's invisibility*. New York: Routledge.

ADAM AND TWO EVAS – AN UNIQUE EROTIC TRIANGLE

Liliana FLORIA
"1 decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: The first chapter of the Bible offers the image of an Atropogony, wich surprises two variants for the woman creation. Two perspectives on the woman have in view the pull, as for the outlook of the masculine imagination, from the worship of wisdom and fecundity oddesses to the degraded image of an obedient personality. The route follows the demonization of the feminine goddes to make the transition to the worship of a single male god. As for the outlook, this removal matches with the misogyny of the religious message.

Keywords: goddess, Adam, Eva, Lilith, Erotic triangle, demonization.

O cosmogonie și două antropogonii

Primul capitol al *Bibliei*[1] - considerată revelarea cuvântului lui Dumnezeu, de a cărui sacralitate nu se îndoiește nici comunitatea evreilor, nici cea a creștinilor – oferă una dintre imaginile consacrate ale unui triunghi erotic, care a suscitat nenumărate comentarii și interpretări. De la prima lectură a *Genezei*, un cititor atent poate observa existența a două narațiuni și prezența a două divinități creatoare distincte, cu mentalități demiurgice contradictorii chiar: o primă *Facere*, care începe cu 1,1 și durează până la 2, 4 are drept creator o divinitate numită generic Dumnezeu, iar cea de-a doua continuă de la 2-5 și se sfârșește la 3, 20, unde acționează o divinitate numită Iahve. Primul creator controlează Logosul pentru a da naștere universului, participând apoi nemijlocit la crearea omului pe care-l face stăpân asupra pământului și asupra tuturor viețuitoarelor acestuia. El poruncește Haosului să se ordoneze, utilizând verbul „a fi" la conjunctiv prezent, cu nuanță imperativă, pentru a separa lumina de întuneric (1, 3-5), „apele de ape" (1, 3-8), apele de uscat (1, 9-10), pentru a crea plantele și animalele de pe pământ 1, 11-13, „luminătorii pe întinderea cerurilor ca să separe ziua de noapte" (1, 14-19), pentru a popula apele și cerul cu tot felul de viețuitoare, cărora le-a poruncit să se înmulțească (1, 20-23). Aceste rostiri divine creatoare s-au petrecut în primele cinci zile de creație, fiecare zi fiind dedicată unei singure acțiuni întemeietoare. Cea de-a șasea zi pare a fi cea mai activă, deoarece sunt utilizate atât verbul ființării la imperativ, pentru a crea animale sălbatice și domestice terestre (1, 24-25), cât și verbul unei acțiuni directe, prin care divinitatea este implicată efectiv, verbul tranzitiv „a face", al cărui obiect direct este omul (1, 26-31). Faptul că divinitatea alege să se implice în mod direct în crearea omului sugerează importanța acestuia, după Abraham Joshua Heschel, Biblia nefiind „o carte despre Dumnezeu, ci doar despre om"[2]. Persoana întâi, plural utilizată pentru acest verb a suscitat numeroase comentarii și controverse[3], căci Dumnezeul Vechiului și Noului Testament este unic.

[1] *Sfintele Scripturi. Traducerea lumii noi*, traducere după New World Translation of the Holy Scriptures, ediție engleză revizuită în 1984, Roma, Congregazione Cristiana dei Testimoni di Genova, 2006.
[2] Constantin Bălăceanu-Stolnici, *Kabbala, între gnoză și magie*, București, Editura Vremea XXI, 2004, p. 198.
[3] Limba ebraică cunoaște nu doar formele de singular și plural, ci și dual (Sarivan Ciprian, *Numele Elohim și semnificația lui*, partea I, https://sarivan.wordpress.com/2008/04/02/numele-elohim-si-semnificatia-lui/ [accesat în 07.02.2015]. Acest plural folosit sugerează existența a cel puțin trei persoane, de aici survenind diversele interpretări cu privire la identitatea celor trei: unii cercetători afirmă că ar fi vorba despre cele trei ipostaze ale lui Dumnezeu care apar în *Biblie*, El, Elohim, Iahve, alții susțin ideea familiei divine, Tatăl, Mama și Copilul , iar creștinismul a văzut proiecția Trinității, Tatăl, Fiul și Sfântul Duh. Dacă ținem cont de faptul că denumirea

După ce a creat și omul, Dumnezeu se odihnește în cea de-a șaptea zi, dar pare că o ia de la capăt. Deși se afirmase anterior că divinitatea crease vegetația, „toate plantele cu sămânță de pe fața întregului pământ și orice pom care dă rod cu sămânță” (1, 29), pământul fiind roditor și primitor, oferit în dar oamenilor pentru a fi stăpânit, autorul revine surprinzător pentru a oferi imaginea unui spațiu, unde vegetalul exista într-o stare latentă, în așteptarea ploii, care încă nu căzuse și a oamenilor care de asemenea nu existau: „Iahve Dumnezeu nu făcuse să plouă pe pământ și nu era nicun om care să cultive pământul” (2, 5-6). Acesta este versetul unde este schimbat numele divinității, devenind Iahve, nume primit odată cu *Exodul* și impus de Moise. Asistăm la o nouă geneză, dar nu cosmogonia este reluată, ci antropogeneza, nesatisfăcătoare posibil din punctul de vedere al sugerării ideii de păcat primordial. Mulți cercetători surprind ideea că prima versiune a creației evidențiază o vină a divinității în explicarea căderii primilor oameni, de unde ideea gnosticismului cu privire la demiurgul cel rău, care a creat omul rău, în timp ce cea de-a doua versiune evidențiază vina omului, de unde și posibilitatea de recuperare, de mântuire. Mai mult, distanțându-se de scenariul mitic, ce presupune „atemporalitate și repetabilitate ritualică”, *Biblia* consideră acele evenimente „unice, pierdute, neimitabile”[4]. Prima variantă valorifică un filon mitic generalizat în spațiul cultural al Orientului Mijlociu, în care o divinitate pluralistă creează din nimic totul prin puterea cuvântului. O cosmogonie asemănătoare poate fi identificată la asiro-babilonieni, în care elementele constitutive ale creației sunt despărțite, ordonate și supuse de către o divinitate supremă. De acest tip de abordare se detașează evreii, și, sub influența platonismului și a neoplatonismului, conturează premisele unei religii noi, cu o divinitate androgină, care creează omul „după chipul și asemănarea Sa”[5].

De aici diferențele majore dintre cele două antropogonii. În prima, „Dumnezeu a creat omul după chipul Său, l-a creat după chipul lui Dumnezeu: i-a creat de sex bărbătesc și de sex femeiesc” (1, 27), i-a dat voie să se înmulțească, semn că sexualitatea nu căpătase încă valențe negative, făcându-l stăpân asupra întregului pământ, unde niciun tabu alimentar nu fusese încă instituit. Or, dacă nu există interdicție, în ce constă rolul divinității și sensul căderii? În cea de-a doua variantă a antropogenezei biblice apar amănunte noi cu valoare simbolică profundă din perspectiva interpretării căderii adamice: omul este creat din pământ, un pământ neroditor, steril, mort în absența divinității, care însuflețește creatura: „Și Iahve Dumnezeu l-a făcut pe om din țărâna pământului, i-a suflat în nări suflare de viață și omul a devenit un suflet viu” (2, 7). Omul este plasat într-o grădină, spațiu al unei noi intervenții civilizatoare a acestei divinități, care supune natura sălbatică creată inițial, un loc neprimitor și periculos, și „a făcut să crească din pământ tot felul de pomi plăcuți la vedere și buni de mâncat, precum și pomul vieții în mijlocul grădinii și pomul cunoașterii binelui și răului” (2, 9). Iată prima dramatizare a unui scenariu, în care protagoniștii sunt două ființe proaspăt create, fără discernământ, pur instinctive, una având contact direct cu divinitatea, Adam, cealaltă, informată indirect de interdicție[6].

---

ebraică pentru Duhul Sfânt al lui Dumnezeu este Ruah, iar acest substantiv este de gen feminin, atunci ultimile două versiuni nu s-ar contrazice, cel puțin în esență, ci doar aparent.

[4] Vezi Moshe Idel, *Cabala și Eros*, traducere de Cătălin Patrosie, București, Editura Hasefer, 2004, p. 44.

[5] George Minois, *Originile răului. O istorie a păcatului strămoșesc*, traducere din limba franceză de Daniela Floareș, Iași, Editura Sapientia, 2010, p. 23.

[6] În *Biblia și fantomele sale* (traducere din limba franceză de Cristina Vasilescu, București, Editura Philobia, 2014), psihanalistul Didier Dumas interpretează primele șase capitole ale *Bibliei* drept o alegorie a „nașterii” omului ca ființă, de la momentul conceperii intrauterine a fătului până la apariția lui în lume și conștientizarea propriei existențe în raport cu mama, tatăl și ceilalți. Astfel, raiul este un mare uter din care fătul este expulzat după ce inițial a fost conceput în esență și apoi în trup. „Căderea” nu ar fi altceva decât o consecință a independenței manifestate de individul care s-a detașat de părinți, începând să trăiască ca o individualitate în sine.

Diabolizarea femininului erotic

Elementul care întărește suspiciunea creării unei noi femei, că Adam a avut o altă pereche și că Eva este cea de-a doua, poate fi identificat tot la nivel lingvistic, în cuvintele divinității: „Nu este bine ca omul să rămână singur" (2, 18). Verbul „a rămâne" surprinde o opoziție în timp între două stări: Adam nu a fost singur, el a rămas astfel până în momentul când va primi o nouă pereche. Exclamația bărbatului, care contemplă noua femeie întărește aceeași idee a unei creații reînnoite: „Aceasta este, *în sfârșit*, os din oasele mele și carne din carnea mea" (2, 23). Sintagma „în sfârșit" poate fi atât expresia ușurării, dar poate conține și nuanța pur temporală în sine. Interesant este faptul că divinitatea constatase aspectul benefic al acțiunilor sale creatoare, iar singurătatea lui Adam, datorată absenței primei femei, nu este bună. Ca atare, imperativul creator se manifestă din nou, de data aceasta sub forma dorinței: „am să-i fac un ajutor care să i se potrivească" (2, 18). Gândul divin al creării Evei este anterior manifestării puterii denominatoare a lui Adam, iar crearea ei propriu-zisă urmează acestui episod, întărind și mai mult ideea supunerii prin orice mijloace a „ajutorului" de către Adam, de data aceasta cu sprijin divin. În sprijinul acestor idei vine în mod ugestiv statutul ambiguu al particulei „o", care însoțește substantivul „femeie", articol nehotărât sau numeral cardinal, care surprinde astfel fie indiferența autorului anonim pentru această nouă creatură, fie valoarea numerică și doar scrierea cu majusculă a substantivului încearcă să evoce unicitatea acesteia. Punerea în scenă a dramei căderii este completată de apariția unui personaj surprinzător, Șarpele, „cel mai prudent dintre toate animalele sălbatece ale câmpului pe care le făcuse Iahve Dumnezeu" (3, 1). Cuvântul ce denumește această vietate este scris cu majusculă poate pentru a sublinia importanța acestuia, sau pentru că este un nume propriu al unei ființe. Mărcile falice împrumutate de către narator sugerează însă că ar vorba despre o personificare a răului, a lascivității, a sexualității perverse, ținând cont și de faptul că, odată cu apariția lui, sexualitatea pozitivă a primilor oameni se alterează[7]. În *Zohar*, dialogul femeii cu această creatură este considerat a fi rău, pentru că „seducerea Evei de către Șarpe (ca reprezentare a lui Samael) este văzută nu numai ca manifestare verbală, ci și fizică, în acest fel născându-se Cain, în calitatea lui de asasin"[8]. Dialogul Șarpelui nu a fost inițiat cu Adam, cel care a dovedit calități verbale concrete, ci a implicat femeia, de unde o întreagă literatură ulterioară, în care aceasta devine „poartă a Infernului", dialogul cu Șarpele reprezentând în fapt primul gest de independență față de bărbat și față de divinitate. Dialogul presupune comunicare, comprehensiune a mesajului de ambele părți, un cod comun, o intimitate empatică, o legătură emoțională ce electrizează participanții. De aceea, Eva este acuzată că a găsit în Șarpe un conlocutor, nu în Adam, nu în divinitate, ci în această creatură prea puțin cunoscută ei: „Mai mult, aici femeia reprezintă întoarcerea omului către animalitatea șarpelui, dar și către un alt tip de înțelepciune decât aceea transmisă imediat, prin logosul divin. Ulterior mamă a celor vii, femeia care vorbește cu șarpele este deocamdată mama dialogului, a conversației și a relației întreținute discursiv. Dialogul lui Dumnezeu cu oamenii este legiferator și vertical, mai degrabă un monolog, pe când dialogul femeii cu șarpele exersează pentru prima dată, orizontal și argumentativ, puterea omului de a comunica unui alter"[9]. Referindu-se la cauzele ce au condus la cădere, Denis de Rougemont are o atitudine înțelegătoare pentru Adam, care a vrut să fie „romantic" și condescendent superioară față de Eva, „mai ușor de înșelat pentru că ea este lipsită de obiectivitate, de concizie în aprecieri, de distanță în raport cu realul, sau cu un cuvânt: de retorică"[10].

[7] Vezi Mihaela Ursa, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*, București, Editura Cartea Românească, 2012, p. 70.
[8] Felicia Waldman, *Ocultarea în mistica iudaică. Ocultismul Kabbalei*, București, Editura Pandeia, 2002, p. 208.
[9] Mihaela Ursa, *op. ci.*, p. 71.
[10] Denis de Rougemont, *Iubirea și Occidentul*, traducerea, note și indici de Ioana Cândea-Marinescu, prefață de Virgil Cândea, București, Editura Univers, 1987, p. 142.

Această acțiune independentă a Evei, care a condus la consumarea fructului interzis va fi pedepsită de către divinitatea autocrată. Odată cu „deschiderea ochilor", cei doi devin conștienți de propriile simțuri: văd că sunt goi, se rușinează de ceea ce văd și se tem. În acest moment, odată cu trezirea conștiinței de sine și a prezenței celuilalt, conștientizează diferențele. Oricum, pentru că au preluat prerogativele autorității, încălcând porunca, Șarpele, femeia și bărbatul sunt condamnați să rămână într-un triunghi al erotismului și al sexualității blestemate. Femeia este cea care are de suferit atât prin dependența totală față de bărbat, cât și în raport cu șarpele, agentul răului. Bărbatul este pedepsit să smulgă, cu prețul unui efort continuu și considerabil, roadele unui pământ „rău", care pare să fi fost privat de fertilitate. Iar șarpele este blestemat să se târască în țărâna care-i va deveni și hrană, aflându-se în război cu femeia și descendenții acesteia.

Este interesantă această deplasare, în planul mentalităților, a felului cum este percepută femeia în planul religiei iudeo-creștine: femeia, inițial egală a bărbatului, a dispărut din peisaj, demonizată – vom vedea – pentru a fi înlocuită cu o nouă versiune, divinitatea și bărbatul „rămas singur" conlucrând pentru a o supune în totalitate, fără prea mult succes – după cum așișderea se va vedea. O divinitate trinitară, expresie a echilibrului familial, creează o pereche pe care o lasă stăpână pe întreg pământul pentru a deveni expresia lui „imitatio Dei", după principiul „ceea ce este sus este și jos". Experimentul eșuează și divinitatea este înlocuită de o alta, eminamente androcrată, care impune bărbatul în detrimentul femeii și al familiei. Marija Gimbutas subliniază un alt aspect în studiul său și anume preexistența cultului zeităților feminine, care a fost treptat înlocuit de cele ale virilității masculine: „Zeițele partenogenetice și asexuate (născute din sine, fără ajutorul inseminării masculine) s-au modificat treptat în mirese, soții și fiice, devenind erotizate, legate prin principiul iubirii sexuale ca urmare a sistemului social patriarhal și patriliniar al indo-europenilor"[11]. Eva primește statutul de soție atât ca expresie a dependenței ei totale de bărbat, dar și ca expresie a instituționalizării unui ritual, cel al căsătoriei, care se face sub binecuvântarea unei divinități masculine. Faptul că zeițele sunt înlocuite de soții este subliniat de mai mulți cercetători, care au evidențiat încercarea autorilor biblici de a anula cultul unei zeități feminine supreme, prin schimbarea succesivă a statutului acesteia în prima soție a lui Adam și mai apoi prin demonizarea ei și caricaturizarea „produsă de fantezia masculină sadică și antifeminină pe rugul sfârșitului de Ev Mediu și al sângerosului Timp Nou"[12]. O altă explicație a demonizării femininului este de natură pur psihologică, ținând cont de fiziologia corpului femeii, de funcțiile lui multiple, legate de viață și moarte, care au fost tabuizate, din cauză că a inspirat bărbaților o „groază sfântă, întărită, de altfel, de caracterul misterios interior al sexualității sale și de capacitatea sa orgiastică, net superioară celei a bărbatului"[13].

Prima creație feminină a Bibliei – femeie, demon sau concubină a divinității?

Cine este această primă femeie misterioasă a *Bibliei*, care dispare fiind înlocuită de o alta? Ea a fost creată egală a lui Adam, dar dispare în mod misterios pentru a face loc celei de-a doua femei. Dacă prima a fost creată independentă față de masculin, cealaltă va fi zămislită drept parte integrantă a acestuia, în speranța unei conexiuni depline, dar și a unei dependențe mai evidentă. Dacă cea de-a doua va fi numită de către Adam, Eva, al cărei nume o individualizează ca persoană, dar, în egală măsură, stabilește principalele sale coordonate ființiale prin semantismul denominării, „mama celor vii", prima femeie a fost condamnată la

[11] Marija Gimbutas, *Civilizație și cultură. Vestigii preistorice în sud-estul Europei*, traducere de Sorin Paliga, Prefață și note de Radu Florescu, București, Editura Meridiane, 1989, p. 118.
[12] Walter-Jörg Langbein, *Lexiconul erorilor biblice*, traducere din limba germană, note și prefață de Silviu Dancu, Pitești, Editura Paralelșa 45, 2005, p. 80.
[13] Jean Libis, *Mitul androginului*, traducere din limba franceză de Cristina Muntean, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, p. 237.

dispariție, prin anonimat, conform ideii că numele este totuna cu persoana. Această credință este specifică popoarelor semite, preluată de către evrei de la egipteni, inițiatorii monoteismului, pentru care numele „constituia o dimensiune esențială a personalității umane", „ceva viu, căci scriind sau rostind numele unei persoane o faci să trăiască sau, dimpotrivă, să dispară dintre cei vii"[14]. Tradiția o va numi pe această primă femeie Lilith, prin asociere cu numele unui demon asiro-babilonian, „Lilu (entitate masculină) și Lilitu (entitate feminină). Despre acestea din urmă se spunea că seduc bărbații și pun în pericol viața femeilor pe timpul nașterii"[15]. Această anonimă va suscita în special imaginația cabaliștilor Evului Mediu, care au numit-o Lilith, conferindu-i statutul de demon, urmând direcția androcrată a diabolizării femininului.

Cabaliștii Evului Mediu, spirite neliniștite, curajoase și îndrăznețe, au încercat săumple golurile lăsate în narațiunea biblică cu scenarii imaginare, care vor scoate în evidență două triunghiuri erotice, construite în oglindă. În plan cosmic, superior, Dumnezeu este prins între soție, Shekhinah și concubina sa cosmică, în timp ce, în plan uman, Adam trăiește o uniune erotică „conjugală" cu Eva și una ilicită cu Lilith. Prin prisma acestei viziuni, specialiști în interpretarea *Cabalei* au identificat așa-numitele „teorii etno-erotice și teo-erotice"[16], prin intermediul cărora s-a încercat fie asocierea comportamentului uman cu cel divin, fie „interpretarea metafizică a dihotomiei sexuale umane, prin proiecția polarității sau complexității umane pe planul divin"[17]. Astfel, legământul dintre Dumnezeu și poporul său este văzut în plan simbolic drept uniune sacră a soțului divin cu soția sa. Tot Dumnezeu însă are legături intime și cu cealaltă ipostază a femininului sacru, pe care o vizitează ilicit, pe ascuns, și care este mama celorlalte popoare. Iudaismul timpuriu a cunoscut poligamia, dar odată cu impunerea monogamiei, concubina a căpătat valențe negative. De aici, atribuirea unui rol negativ acesteia, care apare și în ipostază de servitoare uzurpatoare a soției. În unele parabole cabaliste, în urma distrugerii Templului sacru și a începutului noului exil al exvreilor în toată lumea, Shekhinah a plecat îndurerată alături de aceștia, părăsindu-l pe Dumnezeu, care și-a luat o altă soție, pe Lilith, despre care *Zoharul* afirmă că „este goliciunea lui Shekhinah în exil"[18]. Evoluția percepției asupra acesteia, de la statutul de demonu, la cel de concubină, apoi la cel de consoartă, este pusă în relație directă cu dezastrele majore trăite de către poporul evreu până la Holocaust, considerate drept consecințe ale domniei acestei consoarte negative.

Alfabetul lui Ben-Sira[19] este primul text cabalistic în care prima femeie a lui Adam este numită de către creator Lilith. Egali fiind, cei doi au luptat pentru supremație, sau, mai exact, bărbatul nu a dorit să stea „în poziția inferioară", considerând că ar fi menită femeii. Aceasta nu a acceptat și, fără a se plânge divinității pentru atitudinea lui Adam, pronunță numele inefabil al lui Dumnezeu – pe care, în alte variante, l-ar fi aflat după ce l-a sedus pe Acesta -, luându-și zborul. Interesant este faptul că Lilith cunoaște numele ascuns al divinității, deși nu este decât om creat din lut, trimițând astfel la mitul lui Isis și al lui Osiris, în care viclenia zeiței conduce la aflarea numelui secret al lui Ra pentru a-l învia pe soțul ei. Această primă femeie pare a fi explorat tainele divinității, pare a fi fost animată de dorința de a cunoaște binele și răul, mușcând poate fructul care nu fusese încă interzis. Astfel, asocierea ei cu Șarpele ispititor poate fi plauzibilă și cel puțin prima parte a promisiunii făcută Evei,

[14] Petru Adrian Danciu,, *Teologia numelor divine. Egiptul Antic*, Caransebeș, Editura Dalami, 2005, p. 6.
[15] *Dicționar enciclopedic de iudaism*, traducere: Viviane Prager, C. Litman, Țicu, Goldstein, coordonare, Viviane Prager, *Schiță a poporului evreu*, traducere: C. Litman, București, Editura Hasefer, 2000, p. 468.
[16] Moshe Idel, *op. cit*., p. 248.
[17] *Ibidem*, p. 249.
[18] *Ibidem*, p. 307.
[19] Paul Deane, *Sex și paranormal. Interferențele realului cu imaginarul în sexualitatea umană*, traducere și note de Radu Theodor Badale, București, Editura Runa – Grupul Editorial Corint, 2005, p. 53.

aceea de a fi asemeni lui Dumnezeu pare a fi adevărată. Divinitatea hotărăște în mod surprinzător să o pedepsească pentru ceva de care nu se făcea vinovată, căci nu fusese creată pentru a se supune lui Adam, ci pentru a-i fi egală. Dar Midrașul este totuși expresia socio-antropologică a noii mentalități profund contaminate de un antifeminism, ce încerca să explice răul prin intermediul rebeliunii, al nesupunerii femeii. Când Lilith este oprită de cei trei îngeri, care îi expun alternativele – moartea copiilor ei sau revenirea în sclavie – ea expune noile atribute demonice, subliniind că a fost creată în acest scop. Ea dezvălui astfel „înscenarea" căreia i-a căzut victimă. Femininul erotic nesupus masculinului este metamorfozat într-o pruncucigașă de temut, demon sucub care înmulțește numărul demonilor folosindu-se de poluțiile nocturne masculine. În *Testamentul lui Solomon,* apar trei demoni-femeie, care „reprezintă expresia totală a diabolizării unei categorii sociale marginale, femeia"[20] și apare în trei ipostaze: infanticida răzbunătoare – Lilith, cum se poate lesne deduce – seducătoarea fatală și vrăjitoarea. Demonizarea femininului se realizează în două etape, prin identificarea celor care aparțin „arhetipului mamei ratate care le reunește pe femeia care a născut un copil mort, femeia sterilă și fecioara moartă prematur", pentru ca în cea de-a doua etapă, ele să-și piardă „toate virtuțile de gen, devenind urâte, canibale, ucigașe"[21]. Pilozitatea ei excesivă la nivelul picioarelor poate fi atât o caricaturizare a masculinității împropriate, fie un revers grotesc al părului lung de pe capul femeilor, simbol al feminității autentice, fie expresie a sexualității sale debordante, la fel cum falusurile enorme ale zeităților-demoni simbolizau puterea lor impresionantă. Seducătoarea este reprezentată cu picioare de catâr, având pasiunea de a strangula bărbații, cu putere de atracție magnetică, iar vrăjitoarea trimite la zeița-vrăjitoare Hecate din mitologia greacă. Aceste trei ipostaze evocă tot atâtea spaime ancestrale ale imaginarului masculin, vrăjit iremediabil de frumusețea feminină, captiv al acestui „paroxism al feminității"[22], care aduce moarte și imoralitate și care „întruchipează trei dintre spaimele masculine: impotența, singurătatea și moartea prin absența progeniturii"[23].

Valorizarea negativă a femininului în raport cu masculinul se realizează la toate nivelurile religiei iudeo-creștine, care demonizează zeițe venerate ale altor credințe religioase, asimilându-le unor figuri demonice proprii. Exemplul elocvent este asocierea zeității feminine, puternic încarcată de sexualitate, Lucifer, cu demonul Satan. Cum sugerează numele, această zeiță simboliza strălucirea, asociată cu Artemis, Diana, Lucifera, alt nume pentru Marea Mamă, al căror izomorfism este legat de noapte și de lună. Poate de aici asocierea lui Lilith cu o „nălucă a nopții" (Isaia, 34, 14), căci zeitățile feminine erau legate de cultul lunii, iar cele masculine de cel al soarelui. Lilith este reprezentată având un trup feminin superb, înaripată, cu două bufnițe, una în stânga ei, cealaltă în dreapta, cu ghearele de la picioare strivind un leu, simbol solar, masculin, care i se supune în totalitate. Ori bufnița este deopotrivă pasărea simbol a zeiței Atena, zeiță a războiului și a înțelepciunii, iar mentalitatea iudeo-creștină a suprapus un simbol negativ – noaptea, tenebrele, pustiul demonizat - unei reprezentări cultice a înțelepciunii feminine. Ea se va opune femininului obedient, matern prin excelență, care va da viață, Eva, dar ambele ipostazele surprind aceeași imagine negativă a femeii, căci amândouă au dovedit tendințe *ex-centrice*, prima naște răul și ucide viața, cealaltă o perpetuează în mod dramatic, făcând imposibilă depășirea condiției umane.

În termeni sociologici, să fi existat un complot al divinității, încă trinitare, și al bărbatului pentru a înlătura, în plan cosmic și terestru, femininul puternic, independent și

[20] *Testamentul lui Solomon. Regele, demonii și zidirea templului*, traducere inedită din greaca veche și studiu introductiv de Ștefan Colceriu, București, Editura Humanitas, 2010, p. 46.
[21] Idem, *op. cit.*, p. 47.
[22] Rabin Pauline Bebe, *Femeile și iudaismul. Dicționar*, traducere de Janina Ianoși, București, Editura Hasefer, 2002, p. 149
[23] *Ibidem*

nesupus? Este posibil, ținând cont de faptul că, de-a lungul timpului, demonizarea acestui tip de feminin s-a legat strâns și de o sexualitate debordantă, insațiabilă, care consumă vitalitatea creatoare și energia de viață a bărbatului.

Triunghiul erotic și ratărea hierogamiei

Geneza oferă imaginea unui triunghi erotic celebru, Lilith, Adam, Eva, prin intermediul căruia masculinul arhetipal relaționează cu două ipostaze arhetipale polarizate ale femininului, femininul diabolic, sexualizat, insațiabil, puternic și nesupus și unul aparent obedient, reflexie a femininului din interiorul masculinului. Triunghiul reflectă tensiuni ontologice care au legătură cu puterea și încercarea de a deține puterea, iar sexualitatea este câmpul de bătălie al înfruntării acestor forțe. Masculinul rămâne liniar în comportament, mai mult absent[24], fără a asuma cunoașterea, în timp ce ambele ipostaze ale femininului, una mai violent, cealaltă mai discret, au vocația libertății, a relaționării, a comunicării. Această independență împiedică osmoza pacifistă a celor două principii, polarizându-le continuu, reducându-le la stadiul de sexe, ratând androginia proiectată de către divinitate „după chipul și asemănarea Sa", sugerând, poate, că nici androginia divină nu este desăvârșită, ci constituie un câmp de tensiuni și seisme ale acestor două ipostaze.

Triunghiul erotic ia naștere în urma eșuării succesive a două antropogonii, căci prima femeie, părăsindu-l pe Adam, va sta în apropierea cuplului Adam-Eva, ispitind-o pe femeie și seducându-l pe bărbat: pe bărbat îl va seduce în plan sexual, pe femeie în plan verbal. Primul cuplu biblic este antagonic prin însăși punerea față în față a celor două sexe diferite, alteritatea este puternic manifestată prin tensiunea forțelor egale, care doresc nu uniunea armonioasă și totală, pierderea de sine, anularea sinelui în celălalt, ci independența. Ori, această atitudine este modernă și aparține unei perioade istorice care recunoaște și admite diferențele, acceptând alteritatea nu drept o pedeapsă, ci o binecuvântare a personalotății independente. Crearea Evei din Adam a fost o încercare a „pozitivării" relației dintre masculin și feminin, prin anularea sau atenuarea alterității, dar, și de data aceasta, elementul rezultat și-a revendicat independența. Concubina a devenit soție, dar cuplul nu a devenit astfel infailibil eșecului, uniunea sacră nu a devenit totală și veșnică, deoarece a cunoscut infidelitatea, iar „fidelitatea este ea însăși o formulă care introduce veșnicia în timp"[25].

Neînțelegând alteritatea, Adam va încerca, de-a lungul istoriei, inițial să o domine și să o demonizeze, fie prin intermediul religiei, fie în literatură, fie în filosofie, și mai apoi să o anuleze, printr-un proces de „egalizare", care se produce în contemporaneitate. Pentru Kirkegaard, apariția femeii trezește în sufletul lui Adam sentimentul propriei sale imperfecțiuni, simțindu-se incomplet[26]. În mentalul comun, din nume generic, care denumea ființa perfectă, *adam* a devenit numele propriu care desemnează bărbatul, „manifestându-și supremația asupra celorlalte ființe, numindu-le, cum o va numi ulterior și pe femeie, Eva. (...) Acesta este punctul scenariului genezic de la care pornește receptarea demonizată a femeii, ca rău și ispită, până la vehemența cu care Tertulian o numește « poartă a Infernului », Bernard Clairvaux « bestie crudă »[27]. Fără să înțeleagă esența ontologică a neputinței de a anula alteritatea, impactul negativ al acestei impotențe a generat nevoia de a depăși eșecul încifrat al erosului misterios printr-o afișare provocatoare și obscenă a celuilalt : „Erosul este tocmai relația cu celălalt situat dincolo de « a putea ». *A-nu-putea-să-poți* este verbul sau modul

[24] Teozofii secolului al XVII-lea consideră „somnul" lui Adam drept adevărata cauză a căderii.
[25] Byung-Chul Han, *Agonia erosului și alte eseuri*, traducere din germană de Viorica Nișcov, Cuvânt înainte de Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2014, p. 152.
[26] Apud Julius Evola, *Metafizica sexului*, cu un eseu introductiv de Fausto Antonini, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 1994, p. 178.
[27] Mihaela Ursa, *op. cit.*, p. 68.

negativ. Negativitatea alterității, anume atopia celuilalt care se sustrage lui « a putea » este constitutivă pentru experiența erotică”[28].

În umbra cuplului fragil va veghea spectrul libertății, al ex-centricității, al singurătății care este Lilith. Ea reprezintă o reactualizare profund negativă a unui feminin ancestral mitologic, independent de factorul masculin, care se folosește de puterea sa toxică de seducție pentru a-l supune. De la această sexualitate în absența iubirii s-a dorit evoluția spre un eros senzual, restaurator, atât în plan uman, cât și cosmic. Acest lucru nu va fi posibil decât în capitolul biblic al *Cântării Cântărilor*, un veritabil imn erotic al iubirii plenare, prin care trupul, sufletul și mintea se unesc printr-o androginie totală, spectrul triunghiului erotic al *Genezei* fiind înlăturat: „Eroul devine astfel mirele etern, ea este mireasa veşnică, iar întâlnirea lor este nunta, hierogamia, taina supremă a unirii, cu valenţe cosmice şi adânc psihice, tălmăcită ca atare în filosofii antice. Forţa iubirii reuneşte elementele cosmosului, cosmicizează lumea, fuzionează elementele, după cum lipsa iubirii generează durere, haos, sterilitate”[29].

Postmodernismul, prin Mircea Cărtărescu, de exemplu, va regândi mitul androginului din varianta platonică, prin căutarea împlinirii personale, a fericirii depline nu în altă persoană, ci în sine însuși. Sexualitatea distruge androginia printr-o anulare a masculinului ce se pierde mistuit în creuzetul feminității devoratoare, în timp ce femininul feciorelnic este anulat de maternitatea planturoasă. Este surprinsă metamorfozarea dramatică a cuplului Savin-Clara, care trece din ipostaza adolescentin-edenică la cea matrimonială, care-i transformă în două entități fade, depersonalizate și complet banale. Soluția: „El trebuie să ignore tunelele false ale dragostei sexuale și să se-ntoarcă în sine, să fie bărbat și femeie-n același timp și să facă dragoste cu sine însuși în singurătatea de fiară a palatului cerebral”[30].

BIBLIOGRAFIE

BĂLĂCEANU-STOLNICI, Constantin, *Kabbala, între gnoză și magie*, București, Editura Vremea XXI, 2004.

BEBE, Pauline, *Femeile și iudaismul. Dicționar*, traducere de Janina Ianoși, București, Editura Hasefer, 2002.

CĂRTĂRESCU, Mircea, *Travesti*, București, Editura Humanitas, 2013.

*** *Cântarea Cântărilor*, studiu introductiv de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, traducere din limba ebraică, note şi comentarii de Ioan Alexandru, București, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1977.

DANCIU, Petru Adrian, *Teologia numelor divine. Egiptul Antic*, Caransebeș, Editura Dalami, 2005.

DEANE, Paul, *Sex și paranormal. Interferențele realului cu imaginarul în sexualitatea umană*, traducere și note de Radu Theodor Badale, București, Editura Runa – Grupul Editorial Corint, 2005.

DICȚIONAR enciclopedic de iudaism, traducere: Viviane Prager, C. Litman, Țicu, Goldstein, coordonare, Viviane Prager, *Schiță a poporului evreu*, traducere: C. Litman, București, Editura Hasefer, 2000.

DUMAS, Didier, *Biblia și fantomele sale*, traducere din limba franceză de Cristina Vasilescu, București, Editura Philobia, 2014.

[28] Byung-Chul Han, op. cit., p. 136.

[29] *Cântarea Cântărilor*, studiu introductiv de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, traducere din limba ebraică, note şi comentarii de Ioan Alexandru, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, București, 1977, p. 11.

[30] Mircea Cărtărescu, *Travesti*, București, Editura Humanitas, 2013, p. 131.

EVOLA, Julius, *Metafizica sexului*, cu un eseu introductiv de Fausto Antonini, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 1994.

HAN, Byung-Chul, *Agonia erosului și alte eseuri*, traducere din germană de Viorica Nișcov, Cuvânt înainte de Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2014.

IDEL, Moshe, *Cabala și Eros*, traducere de Cătălin Patrosie, București, Editura Hasefer, 2004.

GIMBUTAS, Marija, *Civilizație și cultură. Vestigii preistorice în sud-estul Europei*, traducere de Sorin Paliga, Prefață și note de Radu Florescu, București, Editura Meridiane, 1989.

LANGBEIN, Walter-Jörg, *Lexiconul erorilor biblice*, traducere din limba germană, note și prefață de Silviu Dancu, Pitești, Editura Paralelșa 45, 2005.

LIBIS, Jean, *Mitul androginului*, traducere din limba franceză de Cristina Muntean, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005.

LILAR, Suzanne, *Cuplul*, traducere de Livia Iacob, Iași, Editura Institutului European, 2008.

MINOIS, George, *Originile răului. O istorie a păcatului strămoșesc*, traducere din limba franceză de Daniela Floareș, Iași, Editura Sapientia, 2010.

ROUGEMONT, Denis de, *Iubirea și Occidentul*, traducerea, note și indici de Ioana Cândea-Marinescu, prefață de Virgil Cândea, București, Editura Univers, 1987.

SARIVAN, Ciprian, *Numele Elohim și semnificația lui*, partea I, https://sarivan.wordpress.com/2008/04/02/numele-elohim-si-semnificatia-lui/ [accesat în 07.02.2015].

*** *Sfintele Scripturi*. *Traducerea lumii noi*, traducere după New World Translation of the Holy Scriptures, ediție engleză revizuită în 1984, Roma, Congregazione Cristiana dei Testimoni di Genova, 2006.

*** *Testamentul lui Solomon. Regele, demonii și zidirea templului*, traducere inedită din greaca veche și studiu introductiv de Ștefan Colceriu, București, Editura Humanitas, 2010.

URSA, Mihaela, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*, București, Editura Cartea Românească, 2012.

WALDMAN, Felicia, *Ocultarea în mistica iudaică. Ocultismul Kabbalei*, București, Editura Paideia, 2002.

SHORT ISTORIOGRAPHICAL REVIEW OF THE CATHOLIC REFORM/COUNTER-REFORM IN 17TH CENTURY TRANSYLVANIA: EVOLUTIONS, FEATURES

Diana Maria DĂIAN
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The European historical contributions of the last two centuries have tried to establish at the level of the analysis pattern two key-concepts meant to surprise the fundamental evolutions registered by the post-tridentine Catholicism: the 'Catholic Reform' and the 'Counter-reformation'. Generally speaking, it has been considered that the notion of 'Counter-reformation' makes a direct reference to the auto-defense of the Catholicism when confronted to the Protestantism. But the Roman Church has needed also an auto-reformation of its members, a renewal of its institutional structures and a revival of the models and of the devotional practices by returning to the ideal of the early Christian religion ('Catholic Reform'). From this point of view, the research aims to evaluate the main debates on the theme of the Catholic Reform/Counter-reformation as found in the Romanian historiographical field during the last two centuries, emphasizing the main ideas that have lead the historical researches especially during the communist and the post-communist period. Secondly, the study constitutes a historical analysis realized through reading the primary sources (published documents) and outlining the secondary literature (general papers, articles and studies), intending to show to what extent a larger interest for exploring the Transylvanian Catholic universe can be detected for the last 10 years compared to the previous decades. Finally, the research intends to show whether we assist at a conceptual and methodological innovation inspired by the patterns provided by the European historical literature, aspect that could prove the integration of the Romanian historical science in the universe of the European historical evolutions.

Keywords: Catholic missions, confessional culture, historiographical debates, methodology, conceptual innovation

1.1. Consideraţii preliminare

Biserica reprezintă pentru spaţiul transilvănean una dintre temele care s-a bucurat de un interes deosebit din partea istoricilor, interes justificat de faptul că, în special în Evul Mediu, Biserica a fost instituţia fundamentală, la care s-a raportat şi sub al cărei patronaj s-a situat majoritatea populaţiei. Importanţa acestei instituţii trebuie subliniată o dată în plus în cazul Transilvaniei, unde, ca urmare a ciocnirilor culturale şi civilizaţionale, s-a înregistrat concurenţa şi nu de puţine ori, confruntarea dintre Biserica Răsăriteană şi cea Apuseană.[1]

Biserica romană (catolică) din Transilvania şi-a consolidat poziţia începând cu secolul al XIII-lea, bazându-se cu precădere pe Regatul Maghiar şi pe viaţa monahală. Atributul de „regat apostolic" al acestuia evidenţia misiunea majoră auto-asumată de atragere şi convertire a populaţiei la catolicism, în timp ce impulsul vieţii monahale din secolul al XIV-lea s-a datorat în mare parte ofensivei catolice iniţiate de regii angevini.[2] În sprijinul acestei ofensive

[1] Ioan-Aurel Pop, Thomas Nägler (coord.), *Istoria Transilvaniei*, vol. I, ediţia a II-a, Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, 2009, p. 269.
[2] *Ibidem.*

catolice venea şi activitatea ordinelor mendicante (dominicani, franciscani)[3], al căror principal obiectiv era aducerea populaţiei la catolicism, printr-o interacţiune directă cu laicii, cărora li se oferea un ghidaj spiritual.

Ideea de „*Creştinătate*" (*Christianitas*)[4] în sensul teritoriilor care îl recunosc pe Papă drept autoritate spirituală supremă a primit o puternică lovitură în secolul al XVI-lea, odată cu apariţia şi răspândirea ideilor Reformei protestante.[5] Reforma lui Luther a adus o perspectivă diferită de înţelegere a Creştinismului, oferind noi posibilităţi de obţinere a mântuirii, respectiv de salvare a sufletului. Mişcarea reformatoare însăşi poate fi privită din punctul de vedere al unei respingeri totale sau selective a tradiţiei creştine (apostolică, patristică, medievală), propunând o transformare fundamentală la nivelul instituţiilor, practicilor, ritualurilor şi ideilor Bisericii romane.[6] În acelaşi timp, Reforma protestantă propriu-zisă poate fi înţeleasă ca o restabilire a tradiţiei creştine prin întoarcerea la idealul Bisericii originare (apostolice), ceea ce necesita o purificare dogmatică şi doctrinară. Răspândirea rapidă, popularitatea Reformei protestante în Transilvania, dar şi adeziunea conştientă a credincioşilor transilvăneni faţă de noile idei exprimată prin militantismul orăşenilor şi dezbaterile aprinse pe teme religioase a stimulat o dată în plus răspunsul catolic, necesitatea unei revitalizări a structurilor instituţionale, a unei reevaluări a aspectelor dogmatice şi doctrinare devenind imperios necesară.[7]

---

[3] Michael Goodich, "Morphology of Piety: Mendicant Saints", în *Vita Perfecta*, Hiersemann, Stuttgart, 1982, p. 147; Augustine Thompson (recenzor), Luigi Pellegrini, *"Che sono queste novita?" Le "religiones novae" in Italia meridionale (secoli XIII e XIV)* (Ligouri, Napoli, 2000), în *Speculum*, vol. 77, nr. 4, 2002, pp. 1378-1379, www.jstor.org; Marie-Madeleine de Cevins, "Les travaux sur les ordres mendiants en Transylvanie médiévale au regard des tendances actuelles de la recherche européenne", în *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Historia*, vol. 56, nr. 1, 2011, pp. 1-25; David Peterson (recenzor), Daniel R. Lesnick, *Preaching in Medieval Florence: The Social World of Franciscan and Dominican Spirituality* (University of Georgia Press, Athens, 1989), în *American Historical Review*, vol. 96, nr. 1, 1991, p. 154, www.jstor.org; Nicholas Terpstra (recenzor), Maiju Lehmijoki-Gardner, *Worldly Saints: Social Interaction of Dominican Penitent Women in Italy, 1200-1500* (Suomen Historiallinen Seura, Helsinki, 1999), în *Speculum*, vol. 76, nr. 1, 2001, p. 189, www.jstor.org; Rosalind B. Brooke (recenzor), Randolph Daniel, *The Franciscan Concept of Mission in High-Middle Ages* (University Press of Kentucky, Lexington, 1975), în *Speculum*, vol. 52, nr. 3, 1977, pp. 643-644, www.jstor.org; Marie-Madeleine de Cevins, "The Influence of Franciscan Friars on Popular Piety in the Kingdom of Hungary at the End of the Fifteenth Century", în Maria Crăciun, Elaine Fulton (ed.), *Communities of Devotion: Religious Orders and Society in East-Central Europe: 1450-1800*, Ashgate Publishing Ltd., Farnham, 2011, pp. 71-91.

[4] Conceptul de *Christianitas* devine sinonim cu Biserica universală, ajungând să înglobeze o dimensiune socială. Astfel, *Christianitas* reprezintă unitatea temporală şi spirituală a credincioşilor. Roberto Paciocco, *Canonizzazioni e culto dei santi nella Christianitas: 1198-1302*, Editura Porziuncola, Assisi, 2006, p. 282; Tomaz Mastnak, "The Muslims as Enemy of Faith: The Crusades as Political Theology", în Pietro Costa (ed.), *Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno*, vol. XXXVIII, 2009, p. 175; Sylvio Hermann De Franceschi, "Les irremediable brisures de la chretiente de l'histoire. Paolo Sarpi entre idée italienne et ideal chretientaire", în Alain Tallon (coord.), *Le sentiment national dans l'Europe meridionale aux XVIe et XVIIe siecles*, Casa de Velazquez, Madrid, 2007, p. 274; Gerd Tellenbach, *The Church in Western Europe from the Tenth to the Early Twelfth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p. 351.

[5] Bridget Heal, Ole Peter Grell (coord.), *The Impact of the European Reformation: Princes, Clergy and People*, Ashgate Publishing, Farnham, 2008; Andrew Johnston, *The Protestant Reformation in Europe*, Longman, London, 1991; Andrew Pettegree, "The Clergy and the Reformation: From <devilish priesthood> to new professional elite", în Andrew Pettegree (ed.), *The Reformation of the Parishes, The Ministry and the Reformation in Town and Country*, Manchester University Press, Manchester, 1993, pp. 1-21; Bob Scribner, *For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, pp. 1-13; 190-250; Diarmaid MacCulloch, *Reformation:Europe's House Divided 1490-1700*, Oxford University Press, Oxford, 2003, pp. 442-448.

[6] Edit Szegedi, *Identităţi premoderne în Transilvania*, Editura Fundaţiei pentru Studii Europene, Cluj-Napoca, 2002, p. 144.

[7] Graeme Murdock, "International Calvinism, Ethnic Allegiance and the Reformed Church of Transylvania in the Early Seventeenth Century", în Maria Crăciun, Ovidiu Ghitta (ed.), *Ethnicity and Religion in Central and Eastern Europe*, University Press, Cluj-Napoca, 1995, pp. 92-100; Edit Szegedi, „Reforma în Transilvania.

1.2. Clarificări terminologice: Reformă catolică vs. Contrareformă

Reacţia Bisericii catolice de contracarare a succesului Reformei protestante şi de recuperare a poziţiilor pierdute în detrimentul ideilor inovatoare exprimate şi popularizate de reformatorii secolului al XVI-lea figurează nu numai în prim-planul cercetărilor de teologie, ci se regăsește cu uşurinţă şi în dezbaterile istoriografice ale epocii contemporane. Contribuţiile europene ale secolului XX au încercat să fixeze din punctul de vedere al grilei de analiză două concepte-cheie menite să surprindă transformările fundamentale, înregistrate de catolicismul post-tridentin: **Reforma catolică** şi **Contrareforma**.[8] În general se consideră că noţiunea de **Contrareformă** trimite direct la „auto-apărarea" şi „auto-afirmarea" catolicismului confruntat în secolul al XVI-lea cu protestantismul; dar Biserica romană avea nevoie şi de o „auto-reformă" a membrilor săi, de o revitalizare a structurilor instituţionale şi de o reînnoire a modelelor şi practicilor devoţionale prin reîntoarcerea la idealul creştinismului timpuriu (**Reformă catolică**).[9] Cercetări recente au stabilit o relaţie directă între regândirea în formă modernă a conţinuturilor teologice ca ataşament şi angajament personal, iniţiativele privind reorganizarea instituţională şi mai ales, procesul de reevanghelizare a zonelor rurale ale Europei, pradă superstiţiilor păgâne în epoca medievală, lansând diferite ipoteze de lucru şi elaborând noi concepte-cheie: **reînnoire catolică**[10], respectiv **catolicism modern timpuriu**[11].

Constituirea identităţilor confesionale", în Ioan-Aurel Pop, Thomas Nägler, András Magyari (coord.), *Istoria Transilvaniei*, vol. II, Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, 2005, pp. 237-248; Graeme Murdock, „Principatul Transilvaniei în epoca confesională", în *Studia Universitatis „Babeş-Bolyai",* Historia, nr. 53, vol. 1-2, 2008, pp. 59-75; Krista Zach, „Stări, domeniu seniorial şi confesionalizare în Transilvania. Reflecţii asupra disciplinării sociale (1550-1650)", în *Studia Universitatis*, pp. 100-126.

[8] A se vedea în acest sens Guy Bedouelle, *La riforma del cattolicesimo (1480-1620)*, Jaka Book, Milano, 2003; Robert Bireley, *The Refashioning of Catholicism, 1450-1700: A Reassessment of the Counter-Reformation*, Macmillan, London, 1999; Olivier Chaline, *La riforma cattolica nell'Europa Centrale (XVI-XVIII sec.)*, Jaka Book, Milano, 2005; Jörg Deventer, *Gegenreformation in Schlesien: die habsburgische Rekatholisierungspolitik in Glogau und Schweidn, 1526-1707*, Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien, 2003; France Martin Dolinar, *Katholische Reform und Gegenreformation in Innerösterreich 1564-1628*, Hermagora Verlag, Styria Verlag, Klagenfurt, Graz, 1994; Johann Gustav Droysen, *Geschichte der Gegenreformation*, F. W. Hendel Verlag, Leipzig, 1934; Erwin Iserloh, *Storia della Chiesa*, vol. 6: *Riforma e Contrariforma: crisi, consolidamento, diffusione missionaria (XVI-XVII sec.)*, Jaka Book, Milano, 1985; Heinrich Lutz, *Reformation und Gegenreformation*, R. Oldenbourg Verlag, München, 1997; John W. O'Malley, *Trent and All that: Renaming Catholicism in the Early Modern Era*, Harvard University Press, Harvard, 2002; Ronnie Po-Chia Hsia, *The World of Catholic Renewal, 1540-1770*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998; Markus Reisenleitner, *Frühe Neuzeit, Reformation und Gegenreformation: Darstellung, Forschungsüberblick, Quellen und Literatur*, Studien-Verlag, Innsbruck, 2000; Werner Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Verlegt bei Paul Cassirer, Berlin, 1921; Ernst Walter Zeeden, *Das Zeitalter der Gegenreformation*, Herder Verlag, Freiburg, 1967.

[9] Po-Chia Hsia, *The World*, pp. 61-82; pp. 127-144; Iserloh, *Storia della Chiesa*, pp. 517-526; pp. 576-587; pp. 615-631; Bireley, *The Refashioning*, pp. 25-45; William V. Hudon, "The Papacy in the Age of the Reformation", în Kathleen M. Comerford, Hilmar M. Pabel (ed.), *Early Modern Catholicism: Essays in Honour of John W. O'Malley*, University of Toronto Press, Toronto, 2001, pp. 46-67; 114-131; Martin D. W. Jones, *The Counter Reformation: Religion and Society in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp. 79-114; Ole Peter Grell, *Health Care and Poor Relief in Counter-reformation Europe*, Routledge Printing Press, London; New York, 1999, pp. 1-19.

[10] Sintagma „reînnoire catolică" face trimitere la revitalizarea doctrinală (afirmarea autorităţii Vulgatei, discutarea studiilor scripturistice, definirea păcatului originar şi dezbaterea doctrinei justificării prin credinţă) şi ecleziastică (obligaţia episcopilor de a rezida în teritoriu, reformarea vechilor ordine religioase şi apariţia noilor ordine-iezuiţii, capucinii) ce marchează catolicismul post-tridentin, precum şi la progresul *Reconquistei* iniţiate de Roma *ad intram Christianitatis* şi în teritoriile non-creştine ale Americii, Africii sau Asiei prin intermediul misiunilor, predicaţiei şi educaţiei. Reînnoirea catolică nu trebuie înţeleasă ca un proces monolitic condus de papalitate, episcopi şi coroană şi implementat de ordinul iezuit. Cultura catolică post-tridentină este una extrem

În ciuda numeroaselor produse istoriografice europene privind evoluţia catolicismului post-tridentin pe continent, dezbaterile pe tema Reformei catolice/Contrareformei sunt sărace în peisajul istoriografic românesc. Constatăm o dată în plus numărul redus de cercetări focusate asupra Principatului calvin al Transilvaniei pe parcursul secolului al XVII-lea, deşi nu puţine sunt contribuţiile la reconstituirea transformărilor ce au marcat confesiunea catolică în teritoriul de la est şi sud de Carpaţi, în Moldova sau în Ţara Românească ale aceluiaşi secol. În acest sens, la nivel de surse amintim *Diplomatarium italicum*, volumele *Călători străini despre Ţările Române*, îngrijite de Maria Holban, *Codex*-ul sau *Lettere*-le lui Marco Bandini către Sfântul Scaun. Mult mai numeroase se dovedesc însă lucrările generale, articolele şi studiile de specialitate, evidenţiind faptul că evoluţia particulară a catolicismului în Moldova şi în Ţara Românească din secolul al XVII-lea a suscitat interesul istoricilor români şi al cercetătorilor din străinătate: Alexandru Ciocâltan, Iosif Gabor, Rafael-Dorian Chelaru, Maria Crăciun, Violeta Barbu, Liviu Pilat, Cesare Alzati, Teresa Ferro, Jean Nozille.[12]

1.3. Cercetări istorice pe tema Reformei catolice/Contrareformei în Transilvania secolului al XVII-lea în perioada comunistă

Revenind la situaţia şi evoluţia confesiunii catolice în Principatul transilvan în secolul al XVII-lea, propunem în primă instanţă o analiză istoriografică prin lectura surselor primare (documente publicate) şi a literaturii secundare (lucrări generale, articole şi studii de specialitate). Este lesne de înţeles numărul relativ redus de cercetări sistematice axate pe această problematică în contextul istoriografiei dominate de marxism de după cel de-al Doilea Război Mondial, când istoria Bisericii romane şi implicit, misionarismul catolic şi strategiile misionare post-tridentine s-au înscris pe lista subiectelor indezirabile.[13] La nivelul surselor, a

---

de complexă şi multifaţetată, cu numeroase variaţii locale în ciuda unităţii doctrinare şi organizaţionale pe care o presupune. Po-chia Hsia, *The World…,* pp. 10-42; Piotr Stolarski, *Friars on the Frontier: Catholic Renewal and the Dominican Order in Southeastern Poland, 1594-1648*, Ashgate Publishing, Farnham, 2013, pp. 1-5; Carter Lindberg, *The European Reformations*, 2nd edition, Wiley-Blackwell, West Sussex, 2010, pp. 321-333.

[11] Prin „modern timpuriu" sau „premodern", John O'Malley înţelege perioada cuprinsă între Războiul de 100 de ani şi Marea Revoluţie Franceză, iar prin „catolicism" totalitatea popoarelor, instituţiilor, manifestărilor culturale şi religioase care înainte de 1517 pot fi etichetate drept „creştine" şi care după această dată nu sunt „protestante". John O'Malley, *Trent and All That: Renaming Catholicism in the Early Modern Era*, Harvard University Press, Cambridge, 2009, pp. 1-15; John O'Malley, Kathleen M. Comerford, Hilmar M. Pabel (eds.), *Early Modern Catholicism: Essays in Honour of John O'Malley*, University of Toronto Press, Toronto, 2001, p. XIV; Robert Bireley, "Early Modern Catholicism", în David M. Whitford (ed.), *Reformation and Early Modern Europe: A Guide to Research*, Truman State University Press, Kirksville, 2008, pp. 57-75.

[12] A se vedea în acest sens Alexandru Ciocâltan, „Contrareforma la Câmpulung. Noi documente (1635-1646)", în *Revista istorică*, vol. 19, nr. 1-2, 2008, pp. 99-118; Idem, "An Unpublish Account of 1676 on Catholicism in Wallachia", în *Historical Yearbook*, nr. 4, 2007, pp. 113-124; Idem, „Catolicismul în Ţara Românească în relatările edite şi inedite ale arhiepiscopului de Sofia, Petru Bogdan Baksic (1663, 1668, 1670)", în *Revista istorică*, vol. 18, nr. 1-2, 2007, pp. 61-90; Iosif Gabor, „Comunităţile catolice din Ţara Românească", în *Pro Memoria*, nr. 3, 2004, pp. 25-41; Rafael-Dorian Chelaru, "Catholic Parishes in 17th-18th century Moldavia (Diocese of Bacău): Economic Aspects, în *Transylvanian Review*, vol. 19, nr. 1, 2010, pp. 96-106; Idem, „Consideraţii privind problema protectoratului misiunii catolice din Moldova (secolele XVII-XVIII), în *Relaţii internaţionale şi studii de istorie*, Bucureşti, 2009, pp. 514-519; Idem, „Misionarismul catolic din Moldova şi problema limbii de evanghelizare (secolele XVII-XVIII), în *Hrisovul*, nr. 14, 2008, pp. 48-58; Violeta Barbu, *Purgatoriul misionarilor: contrareforma în Ţările Române în secolul al XVII-lea*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2008; Maria Crăciun, *Protestantism şi ortodoxie în Moldova secolului al XVI-lea*, Cluj University Press, Cluj-Napoca, 1996; Cesare Alzati, *În inima Europei. Studii de istorie religioasă a spaţiului românesc*, Center of Transylvanian Studies, Cluj-Napoca, 1998; Jean Nozille, *Les catholiques de Moldavie. Histoire d'une minorite religieuse de Romanie*, Editura Sapientia, Iaşi, 2008.

[13] Procesul de comunizare a societăţii româneşti a presupus şi instituirea unei „revoluţii culturale", adică impunerea controlului asupra acestui domeniu. Manifestat cu predilecţie din anul 1948, când regimul comunist

lipsit interesul pentru sistematizarea documentelor prin lectura cărora se putea scrie o istorie evenimenţială sau tematică a catolicismului post-tridentin în spaţiul transilvănean (decizii dietale, documente sinodale, relatări misionare); mult mai vie s-a dovedit însă preocuparea pentru cronicile locale (Johannes Oltardus, Janos Szalardi, Janos Kemeny, Laurenţiu Toppeltinus, Miklos Bethlen) şi pentru descrierile Transilvaniei aparţinând călătorilor străini. Cu toate că cea mai mare parte a conţinutului acestor lucrări poate fi redusă la informaţii despre pericolul otoman (înaintarea turcilor în Europa, campaniile antiotomane), viaţa politică din Principatul transilvan, Ţara Românească şi Moldova, luptele pentru tron, politica externă a Ţărilor Române, se poate identifica şi o pistă de lectură asupra sistemului religiilor recepte din Transilvania şi implicit, asupra evoluţiei particulare a confesiunii catolice în acest spaţiu.[14] În ceea ce priveşte literatura secundară privitoare la particularităţile catolicismului transilvănean pe parcursul secolului al XVII-lea, din perioada menţionată putem aminti doar încercarea lui Ştefan Pascu[15] de a reconstitui schematic prin publicarea memoriului din anul 1696 al episcopului Transilvaniei, Andrei Illyes, principalele repere ale unei istorii politice şi ecleziastice transilvănene de la sfârşitul secolului al XVII-lea. Acestei iniţiative îi poate fi adăugat demersul lui Constantin Şerban, menit să evalueze locul fondatorului ordinului franciscan şi desigur, al „Fiilor spirituali ai Sfântului Francisc" în peisajul istoriografic românesc.[16] Considerăm însă că aceste demersuri ar trebui puse în legătură cu produsele istoriografice relative la autoritatea centrală şi îndeosebi la componentele culturale şi confesionale ale politicii princiare[17], aspecte în măsură să reconstituie dimensiunea pro- sau anti-catolică a acţiunilor întreprinse de principii Transilvaniei în intervalul 1601-1700.

1.4. Problematica Reformei catolice/Contrareformei în Principatul calvin al secolului al XVII-lea în istoriografia deceniului post-decembrist

Căderea regimului comunist a reprezentat un moment de cotitură şi în evoluţia istoriografiei româneşti, determinând o deschidere la nivelul temelor supuse dezbaterilor

---

reuşeşte să se consolideze, fenomenul a devenit sinonim cu excluderea vechilor academicieni şi înlocuirea lor de oameni fideli noii puteri, ideologizarea învăţământului superior şi controlarea de partid a universităţilor, combaterea vechii istoriografii (acuzată de a fi „burghezo-reacţionară", „aservită Occidentului" şi „antiromânească") şi necesitatea rescrierii istoriei României în concordanţă cu viziunea noului regim. Liviu Pleşa, „Mihail Roller şi <stalinizarea> istoriografiei româneşti", http://diam.uab.ro/istorie.uab.ro/publicatii/colectia_auash/annales_10/studii/10%20liviu_plesa.pdf, accesat la data de 17.07.2014, ora 18:01.

[14] A se vedea în acest sens Iacob Mârza, „Alba-Iulia în viziunea călătorilor străini (secolele XVI-XVIII), în *Transilvania*, vol. IV, nr. 5, 1975, pp. 27-28; Constantin Şerban, „Cronicari transilvăneni până la mijlocul secolului al XVIII-lea", în *Studii şi articole de istorie*, vol. 39-40, 1979, pp. 226-235; Mircea Popa, „O descriere a Ţării Ardealului din 1679", în *Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie*, nr. 22, Cluj-Napoca, 1979, pp. 297-300; Ion Toderaşcu, „Transilvania într-o însemnare de călătorie necunoscută din secolul XVII", în *Românii în istoria universală*, vol. 3, Iaşi, 1988, pp. 71-79.

[15] Structurat pe două părţi, memoriul lui Andrei Illyes îşi propune să reconstituie „starea politică" şi „starea bisericească" a Transilvaniei de la venirea maghiarilor până la instaurarea stăpânirii habsburgice. Bogat în informaţii privind succesiunea principilor Transilvaniei pe parcursul secolului al XVII-lea, materialul este lipsit de date relative la situaţia catolicismului ardelean în intervalul 1610-1687. Ştefan Pascu, *O schiţă a istoriei politice şi bisericeşti transilvane de la sfârşitul secolului al XVII-lea*, Cluj-Napoca, 1947.

[16] Constantin Şerban, "Francois d'Assise et les franciscains dans l'historiographie roumaine", în *San Francesco nelle ricerce storiche degli ultimo 70 anni*, Perugia, 1969.

[17] Petru Bunta, *Gabriel Bethlen (1613-1629) (Micromonografie)*, Editura Militară, Bucureşti, 1981; Lajos Demeny, *Bethlen Gabor es kora*, Editura Politică, Bucureşti, 1982; Erno Fabian, „Bethlen Gabor politikajanak realizmusa", în *Korunk*, vol. 39, nr. 4, 1980, pp. 255-261; Andrei Kiss, „Domnia lui Gabriel Bethlen", în *Magazin istoric*, vol. 14, nr. 2, 1980, pp. 29-32.

istorice şi stimulând interesul cercetătorilor faţă de subiecte considerate indezirabile în timpul regimului precedent.[18]

Astfel, primul deceniu de la răsturnarea comunismului a adăugat preocupării pentru valorificarea izvoarelor primare şi pentru istoriile cu un caracter predominant evenimenţial, cronologic, aplecarea spre istorii tematice; despre o situaţie similară putem vorbi şi în cazul problematicii Bisericii catolice în spaţiul transilvănean, unde cercetările istorice s-au desfăşurat pe mai multe paliere. Pe de o parte, a existat o vie preocupare pentru editarea documentelor relative la activitatea misionară catolică în Principatul transilvan al secolelor XVI-XVII şi pentru lansarea de noi ipoteze de cercetare pornind de la valorificarea acestor surse primare.[19] Pe de altă parte, imaginea panoramică a confesiunii catolice s-a construit prin înglobarea mai multor componente: *Status*-ul catolic[20], misiunile iezuite şi franciscane[21], strategiile misionare catolice post-tridentine (promovarea unui cler instruit şi devotat pastoraţiei, catehizarea în limbile vernaculare, înfiinţarea de şcoli)[22].

Un loc important în tabloul istoriografic relativ la tradiția ecleziastică a țărilor române îl ocupă cercetările de istorie a Bisericii Unite cu Roma. Cu rădăcini în epocă (Jozsef Benkö, Peter Bod) și continuată apoi de Gheorghe Șincai, Petru Maior, Timotei Cipariu, tradiția istoriografică a fost reînnodată de noile generații reprezentate de Augustin Bunea și Zenovie Pâclișanu, respectiv Francisc Pall, Virginia Vasiliu, Endre Veress, Laszlo Szilas, Petru Tocănel, dar și de Bonaventura Morariu. La sfârșitul secolului XX, istoricul clujean Pompiliu Teodor[23] remarca faptul că se poate vorbi despre afirmarea unei noi generații de erudiți în

[18] Prăbuşirea regimului comunist în România a dat posibilitatea istoricilor de a reflecta şi a scrie despre trecut în absenţa unor obstacole impuse de cenzura unui stat totalitar. Comunismul însuşi devine o temă preferată a cercetării istorice. Florin Abraham, „Istoriografie şi memorie socială în România după 1989”, p. 2, http://www.historica-cluj.ro/anuare/AnuarHistorica2012/10.pdf, accesat la data de 18.07.2014, ora 12:25.

[19] Saviana Diamandi (ed.), *Codex Caioni: saeculi XVII*, seria Musicalia Danubiana, Editura Muzicală, Bucureşti, 1993; Ovidiu Popescu, „Un călător străin despre Reformă şi Contrareformă din Transilvania [Antonio Possevino]”, în *Corviniana*, vol. IV, nr. 4, 1998, pp. 122-136; Lucian Periş, „Documente din arhiva Curiei generale a ordinului iezuit din Roma. Spicuiri din corespondenţa misionarilor George Forro şi George Buitul”, în Iacob Mârza, Ana Dumitran (ed.), *Spiritualitate transilvană şi istorie europeană,* Muzeul Naţional al Unirii, Alba-Iulia, 1999, pp. 176-197.

[20] Andras Derzsy, „Az Erdelyi Romai Katolikus Status [XVI sz-1948]”, în *Kereszteny*, 1, 14, Cluj-Napoca, 1990, pp. 1-2; Sas, Peter, „Az Erdelyi Romai Katolikus Status”, în *Müvelodes*, 1999, vol. 52, nr. 1, pp. 26-30.

[21] Andras Cs. Balazs, „A del-erdelyi Jezsuita misszio [XVII sz XX sz]”, în *loc. cit*., vol. 5, nr. 2, 1994, pp. 13-16; David Albert, „Az erdelyi jezsuita misszio es a szekelyudvarhelyi gimnazium alapitasa [XVI sz XVIII sz]”, în *loc. cit*., vol. 4, nr. 3, 1993, pp. 15-18; Vasile R. Rus, „Rudolphi Bzenszky e Societate Jesu Relatio de Ecclesia Transilvana-studiu introductiv şi text reconstituit”, în *Medievalia Transilvanica*, vol. 2, nr. 2, 1998, pp. 289-330; Idem, „Syllogimaeorum Transylvanae Ecclesiae Libri Septem de Rudolph Bzenszky”, în *Acta Musei Napocensis*, vol. 33, nr. 2, 1996, pp. 269-357; vol. 34, nr. 2, pp. 183-275; *Mult es jelen Erdelyben. Visszatekintes a Ferences Vilagi Rend tortenetere*, Deva, 1997; Janos Balasz, „Erdelyi jezsuitak a Bathoriak koraban”, în *Kereszteny*, 1997, vol. 8, nr. 5, pp. 22-24; Botond Gudor, „A Jezsuita rend misszioja Erdelyben, 1601-1606 között, a misszios jelentesek alapjan”, în *Spiritualitate transilvană*, pp. 94-138; Aura-Lucia Popa, „Activitatea misiunii iezuite din Cluj şi Cluj-Mănăştur (1579-1588), în *Acta Musei Porolissensis*, vol. 13, nr. 1, 2000, pp. 649-663; Eadem, „Activitatea misiunii iezuite din Oradea”, în *Revista Bistriţei*, nr. 14, 2000, pp. 168-172.

[22] David Albert, *400 eves a szekelyudvarhelyi Tamasi Aron Gimnazium 1593-1993*, Szekelyudvarhely, 1993; Sandor Pal-Antal, „A csiksomlyoi tanoda a fogimnaziumok sorabab”, în *Müvelodes*, vol. 40, nr. 11-12, 1991, pp. 63-65; Imre Antal, *Tisztesseg adassek. Lapok a csikszeredai romai katolikus fogimnazium tortenetebol*, Csikszereda, 1994; Erno Daniel, „Iskolak Erdelyben a 16-18. Szazadban”, în *Kereszteny*, vol. 9, nr. 7, 1998, pp. 25-27; Erzsebet Muckenhaupt, „Lovoldi kotes a csiksomlyoi ferences konyvtarban”, în *Emlekkonyv Jako Zsigmond szuletesenek nyolcvanadik evfordulojara*, Koloszvar, 1996, pp. 402-408; Violeta Barbu, „Rezidenţele iezuite din prima jumătate a secolului al XVII-lea în vestul Transilvaniei. Strategii misionare”, în *Verbum*, vol. 6-7, nr. 7, 1995-1996, pp. 279-288.

[23] Afirmație în original: “l’affermazione di una nuova generazione di studiosi nella storia della Chiesa e della vita religiosa al interno della Chiesa Greco-cattolica unita con Roma”. Lucian Periş, *Le Missioni Gesuite in Transilvania e Moldavia nel Seicento,* Editura Fundaţiei pentru Studii Europene, Cluj-Napoca, 1998, p. 13.

domeniul istoriei Bisericii și a vieții religioase din cadrul Bisericii greco-catolice (unite cu Roma), propunându-și o umplere a vidului istoriografic lăsat de ultimele cinci decenii de oprimare și exil.[24]

1.5. Universul misiunilor catolice în Principatul transilvan al secolului al XVII-lea: temă de reflecţie a istoriografiei româneşti la începutul secolului XXI?

Ce se poate spune cu privire la direcțiile de cercetare regăsite în peisajul istoriografic românesc al secolului XXI? Există un interes mai mare pentru explorarea universului catolic transilvănean al secolului al XVII-lea comparativ cu deceniile trecute? Dar mai ales cine, ce și cum anume scrie?

Asemenea altor domenii, la începutul secolului XXI istoriografia românească traversează un proces de integrare în ştiinţa istorică europeană, fiind pusă în situaţia de a-şi perfecţiona metodologia, de a-şi diversifica paleta de teme de cercetare, respectiv de a-şi moderniza discursul şi abordările prin alinierea la standardele şi rigorile metodologice şi tematice ale analizei istorice europene.[25] O preocupare timidă pentru teoretizare şi conceptualizare privind istoria Bisericii începe să-şi facă treptat apariţia pe scena istoriografică românească, punându-se cu precădere problema calităţii actului de a scrie istorie şi supunându-se dezbaterilor aspectele tehnice ale scrisului istoric (repere istoriografice, abordări metodologice).[26]

O primă observaţie pe care o putem face este legată de preocuparea istoricilor pentru reevaluarea surselor primare relative la situaţia confesională a Transilvaniei pe parcursul secolului al XVII-lea (cronici, relatări misionare) şi pentru editarea acestora sub forma culegerilor documentare sau pentru prelucrarea lor în cadrul unor cercetări cu o tematică bine definită. Amintim în acest sens contribuţiile lui Costin Feneşan[27], Ovidiu Cristea[28], Istvan György Toth[29].

A doua observaţie majoră ţine de interesul crescând pentru lucrările de sinteză dedicate subiectelor „<virusate> ideologic".[30] Astfel, referindu-ne la situaţia Bisericii catolice în Transilvania secolului al XVII-lea şi la misiunile catolice din acest teritoriu, constatăm apariţia unor lucrări cu caracter general (sinteze de istorie a Bisericii, istorii ale ordinelor catolice) care pot servi ca puncte de plecare în viitoarele demersuri ştiinţifice.[31] O premisă des

---

[24] Vasile Rus (recenzor), Lucian Periș, *Le Missioni Gesuite in Transilvania e Moldavia nel Seicento* (Editura Fundației pentru Studii Europene, Cluj-Napoca, 1998, 223 p.), în *Mediaevalia Transilvanica*, vol. II, nr. 2, 1998, p. 334.

[25] Ştefan Purici, Harieta Mareci, Dumitru Vitcu, „<Frontiere> şi <identităţi> în istoriografia românească postdecembristă", http://atlas.usv.ro/www/codru_net/CC11/frontiere.pdf, accesat la data de 18.07.2014, ora 13:34.

[26] Petru-Bogdan Maleon, „Clerul şi societatea în Evul Mediu românesc. Repere istoriografice şi abordări metodologice", în Alexandru-Florin Platon (coord.), *Noi perspective asupra istoriei sociale în România şi Franţa*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2003, pp. 216-225.

[27] *Doi cronicari ardeleni din secolul al XVII-lea. Studiu şi ediţie de Costin Feneşan*, Editura de Vest, Timişoara, 2001.

[28] Ovidiu Cristea, „Un călător străin în Transilvania secolului al XVII-lea: Giovanni Lengi Zani", în *Revista istorică*, vol. 14, nr. 5-6, 2003, pp. 159-180.

[29] Istvan György Toth, „Jelentes a szekely földi formces szerzetessegröl 1655 böl", în Violeta Barbu (coord.), *Historia manet: volum omagial: Demeny Lajos: 75*, Editura Kriterion, Bucureşti, 2001, pp. 271-286; Idem, „Primul recensământ catolic din Secuime (Raportul lui Istvan Szalinai din 1683), în *Studii şi materiale de istorie medie*, nr. 19, 2001, pp. 273-298.

[30] *Ibidem*.

[31] A se vedea în acest sens Lucian Periș, *Prezenţe catolice în Transilvania, Moldova şi Ţara Românească (1601-1698)*, Editura Buna Vestire, Blaj, 2005; Vasile Rus, *Operarii in Vinea Domini. Misionarii iezuiţi în Transilvania, Banat şi Partium (1579-1715). Tablouri istorice şi spirituale*, vol. I, Presa Universitară Clujeană,

invocată în sfera dezbaterilor şi a cercetărilor este reprezentată de existenţa a două perioade majore în evoluţia confesiunii catolice transilvănene la finalul Evului mediu şi la începutul epocii moderne: 1. Prosperitatea catolicismului pe fondul intensificării activităţii misionare la sfârşitul secolului al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea; 2. Renaşterea catolicismului după 1687 (instaurarea stăpânirii habsburgice), când asistăm la întoarcerea masivă a misionarilor şi implicit, la revigorarea spiritului misionarismului.[32]

O ultimă observaţie surprinde inovarea conceptuală şi metodologică inspirată de modelele furnizate de literatura universală de specialitate. Apariţia a numeroase studii şi articole, dar şi organizarea de manifestări ştiinţifice de tipul dezbaterilor, conferinţelor şi simpozioanelor pe tematici bine definite probează interesul crescând pentru corectarea informaţiilor vagi sau denaturate transmise de o istoriografie ideologizată, pentru acoperirea direcţiilor de cercetare deficitare, dar şi pentru stimularea cercetărilor cu caracter tematic în detrimentul istoriilor cronologice, evenimenţiale. În acest context, a scrie despre confesiunea catolică în Principatul transilvan al secolului al XVII-lea devine parte a unui proces de cercetare interdisciplinară, istoria Bisericii catolice, a ordinelor religioase (ordinul franciscan)[33] şi a raporturilor interconfesionale[34] împletindu-se cu istoria culturală[35], istoria mentalităţilor şi a vieţii private[36], respectiv istoria sentimentului religios[37].

Bibliografie:

Lucrări generale:

- Albert, David, *400 eves a szekelyudvarhelyi Tamasi Aron Gimnazium 1593-1993*, Szekelyudvarhely, 1993
- Alzati, Cesare, *În inima Europei. Studii de istorie religioasă a spaţiului românesc*, Cluj-Napoca, 1998
- Antal, Imre, *Tisztesseg adassek. Lapok a csikszeredai romai katolikus fogimnazium tortenetebol*, Csikszereda, 1994
- Barbu, Violeta, *Purgatoriul misionarilor: contrareforma în Ţările Române în secolul al XVII-lea*, Bucureşti, 2008

Cluj-Napoca, 2007; Jozsef Marton, Tamas Jakabffy, *Az erdelyi katolicizmus szazadai: kepes egyhazmegye-történet*, Editura Verbum, Cluj-Napoca, 2007; Benedek Fidel, *Ferences kolostorok es templomok*, seria Bibliotheca Transsylvanica, Pallas-Akademia, Csikszereda, 2008; Sarany Istvan, *Erdelyi Fioretti: ferencesek kenyszerlakhelyen*, Pallas-Akademia, Csikszereda, 2010; Aura L. Popa, *Activitatea misiunii iezuite din Transilvania 1579-1600* (tz), Cluj-Napoca, 2007.

[32] Rus, *Operarii in vinea Domini*, p. 90.

[33] Marta Bodo, „Assisi Szent Ferenc rendja Erdelyben", în *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Theologia Catholica*, vol. 48, nr. 1, 2003, pp. 121-133; Csilla Tamasi, „Ferencesek Erdelyben", în *Kerezsteny*, vol. 14, nr. 9, 2003, pp. 10-13.

[34] Paul Brusanowski, „Etapele Contrareformei în Transilvania până la mijlocul secolului al XVIII-lea", în *Annales Universitatis Apulensis. Series Historica*, nr. 11, vol. 2, 2007, pp. 201-223; Olga Lukacs, "Relationship between Transylvanian Catholic and Protestant Churches in the 16th and 17th Centuries", în Dieter Brandes (ed.), *Istoria relaţiilor bisericilor creştine în Transilvania*, vol. I, Editura Studium, Cluj-Napoca, 2006, pp. 67-76; Korinna Zamfir, "An Overview of the Catholic-Protestant Relationship in Transylvania during the 16th-17th Century", în *Istoria relaţiilor bisericilor…*, pp. 142-150; Jozsef Marton, „Toleranţă şi intoleranţă religioasă în Transilvania după Reforma religioasă", în *Annales Universitatis Apulensis. Series Historica*, nr. 13, 2009, pp. 195-210; Vasile Muntean, „Aspecte ale toleranţei religioase în Transilvania secolelor XVI-XVII", în *"Alt-Schässburg. Istorie. Patrimoniu". Anuarul Muzeului de Istorie Sighişoara*, nr. 3, 2010, pp. 59-66.

[35] Judit Ecsedy, „Katolikus könyvkiadas az Erdelyi koraban", în Csilla Gabor (coord.), *Mindennemu dolgok valtozasa: hagyomanyok, forrasok, tavlatok*, Korunk Barati Tarsasag, Kolozsvar, 2004, pp. 199-223; Gabor Jakab, „A katolikus oktatas es neveles ezer eve Erdelyben", în *Kereszteny*, vol. 13, nr. 9, 2002, pp. 1-7.

[36] Bogdan Andriescu, „Confesiune şi viaţă privată în Transilvania secolelor XVI-XVII. Păcate carnale", în *Corviniana. Acta Musei Corvinensis*, nr. 11, 2007, pp. 121-135.

[37] Tamas Mohay, „Vonzaskör valtozasban: bucsujaras Csiksomlyora", în *A Csiki Szekely Muzeum Evkönyve*, nr. 3, 2006, pp. 272-324; Edit Szegedi, „Comemorarea sfinţilor în Transilvania protestantă (secolele XVI-XVIII)", în *Banatica*, nr. 19, 2009, pp. 95-116.

- Bedouelle, Guy, *La riforma del cattolicesimo (1480-1620)*, Milano, 2003
- Bireley, Robert, *The Refashioning of Catholicism, 1450-1700: A Reassessment of the Counter-Reformation*, London, 1999
- Bunta, Petru, *Gabriel Bethlen (1613-1629)* (Micromonografie), Bucureşti, 1981
- Chaline, Olivier, *La riforma cattolica nell'Europa Centrale (XVI-XVIII sec.)*, Milano, 2005
- Crăciun, Maria, *Protestantism şi ortodoxie în Moldova secolului al XVI-lea*, Cluj-Napoca, 1996
- Demeny, Lajos, *Bethlen Gabor es kora*, Bucureşti, 1982
- Deventer, Jörg, *Gegenreformation in Schlesien: die habsburgische Rekatholisierungspolitik in Glogau und Schweidn, 1526-1707*, Köln, Weimar, Wien, 2003
- Diamandi, Saviana (ed.), *Codex Caioni: saeculi XVII*, seria Musicalia Danubiana, Bucureşti, 1993
- *Doi cronicari ardeleni din secolul al XVII-lea*. Studiu şi ediţie de Costin Feneşan, Editura de Vest, Timişoara, 2001
- Dolinar, France Martin, *Katholische Reform und Gegenreformation in Innerösterreich 1564-1628*, Klagenfurt, Graz, 1994
- Droysen, Johann Gustav, *Geschichte der Gegenreformation*, Leipzig, 1934
- Fidel, Benedek, *Ferences kolostorok es templomok, seria Bibliotheca Transsylvanica*, Csikszereda, 2008
- Grell, Ole Peter, *Health Care and Poor Relief in Counter-reformation Europe*, London; New York, 1999
- Heal, Bridget, Grell, Ole Peter (coord.), *The Impact of the European Reformation: Princes, Clergy and People*, Farnham, 2008
- Iserloh, Erwin, *Storia della Chiesa, vol. 6: Riforma e Controriforma: crisi, consolidamento, diffusione missionaria (XVI-XVII sec.)*, Milano, 1985
- Johnston, Andrew, *The Protestant Reformation in Europe*, London, 1991
- Jones, Martin D. W., *The Counter Reformation: Religion and Society in Early Modern Europe*, Cambridge, 1995
- Lindberg, Carter, *The European Reformations*, 2nd edition, West Sussex, 2010
- Lutz, Heinrich, *Reformation und Gegenreformation*, München, 1997
- MacCulloch, Diarmaid, *Reformation: Europe's House Divided 1490-1700*, Oxford, 2003
- O'Malley, John W., *Trent and All that: Renaming Catholicism in the Early Modern Era*, Harvard, 2002
- Idem, Kathleen M. Comerford, Hilmar M. Pabel (eds.), *Early Modern Catholicism: Essays in Honour of John O'Malley*, Toronto, 2001
- Marton, Jozsef, Jakabffy, Tamas, *Az erdelyi katolicizmus szazadai: kepes egyhazmegye-törtenet*, Cluj-Napoca, 2007
- Nozille, Jean, *Les catholiques de Moldavie. Histoire d'une minorite religieuse de Romanie*, Iaşi, 2008
- Paciocco, Roberto, *Canonizzazioni e culto dei santi nella Christianitas: 1198-1302*, Assisi, 2006
- Pascu, Ştefan, *O schiţă a istoriei politice şi bisericeşti transilvane de la sfârşitul secolului al XVII-lea*, Cluj-Napoca, 1947.
- Periș, Lucian, *Le Missioni Gesuite in Transilvania e Moldavia nel Seicento*, Cluj-Napoca, 1998

- Idem, *Prezenţe catolice în Transilvania, Moldova şi Ţara Românească (1601-1698)*, Blaj, 2005
- Po-Chia Hsia, Ronnie, *The World of Catholic Renewal, 1540-1770*, Cambridge, 1998
- Pop, Ioan-Aurel, Nägler, Thomas (coord.), *Istoria Transilvaniei*, vol. I, ediţia a II-a, Cluj-Napoca, 2009
- Popa, Aura L., *Activitatea misiunii iezuite din Transilvania 1579-1600* (tz), Cluj-Napoca, 2007
- Reisenleitner, Markus, *Frühe Neuzeit, Reformation und Gegenreformation: Darstellung, Forschungsüberblick, Quellen und Literatur*, Innsbruck, 2000
- Rus, Vasile, *Operarii in Vinea Domini. Misionarii iezuiţi în Transilvania, Banat şi Partium (1579-1715). Tablouri istorice şi spirituale*, vol. I, Cluj-Napoca, 2007
- Sarany, Istvan, *Erdelyi Fioretti: ferencesek kenyszerlakhelyen*, Csikszereda, 2010
- Scribner, Bob, *For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge, 1981
- Stolarski, Piotr, *Friars on the Frontier: Catholic Renewal and the Dominican Order in Southeastern Poland, 1594-1648*, Farnham, 2013
- Szegedi, Edit, *Identităţi premoderne în Transilvania*, Cluj-Napoca, 2002
- Tellenbach, Gerd, *The Church in Western Europe from the Tenth to the Early Twelfth Century*, Cambridge, 1993
- Weisbach, Werner, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, 1921
- Zeeden, Ernst Walter, *Das Zeitalter der Gegenreformation*, Freiburg, 1967

Articole şi studii de specialitate:

- Abraham, Florin, „Istoriografie şi memorie socială în România după 1989”, p. 2, http://www.historica-cluj.ro/anuare/AnuarHistorica2012/10.pdf, accesat la data de 18.07.2014, ora 12:25
- Albert, David, „Az erdelyi jezsuita misszio es a szekelyudvarhelyi gimnazium alapitasa [XVI sz XVIII sz]”, în *Müvelodes*, vol. 4, nr. 3, 1993
- Andriescu, Bogdan, „Confesiune şi viaţă privată în Transilvania secolelor XVI-XVII. Păcate carnale”, în *Corviniana. Acta Musei Corvinensis*, nr. 11, 2007
- Balazs, Andras Cs., „A del-erdelyi Jezsuita misszio [XVII sz XX sz]”, în *Müvelodes*, vol. 5, nr. 2, 1994
- Balasz, Janos, „Erdelyi jezsuitak a Bathoriak koraban”, în *Kereszteny*, 1997, vol. 8, nr. 5
- Barbu, Violeta, „Rezidenţele iezuite din prima jumătate a secolului al XVII-lea în vestul Transilvaniei. Strategii misionare”, în *Verbum*, vol. 6-7, nr. 7, 1995-1996
- Bireley, Robert, “Early Modern Catholicism”, în David M. Whitford (ed.), *Reformation and Early Modern Europe: A Guide to Research*, Kirksville, 2008
- Bodo, Marta, „Assisi Szent Ferenc rendja Erdelyben”, în *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Theologia Catholica*, vol. 48, nr. 1, 2003
- Brusanowski, Paul, „Etapele Contrareformei în Transilvania până la mijlocul secolului al XVIII-lea”, în *Annales Universitatis Apulensis. Series Historica*, nr. 11, vol. 2, 2007
- Chelaru, Rafael-Dorian, “Catholic Parishes in 17th-18th century Moldavia (Diocese of Bacău): Economic Aspects, în *Transylvanian Review*, vol. 19, nr. 1, 2010
- Idem, „Consideraţii privind problema protectoratului misiunii catolice din Moldova (secolele XVII-XVIII), în *Relaţii internaţionale şi studii de istorie*, Bucureşti, 2009
- Idem, „Misionarismul catolic din Moldova şi problema limbii de evanghelizare (secolele XVII-XVIII)”, în *Hrisovul*, nr. 14, 2008

- De Cevins, Marie-Madeleine, "Les travaux sur les ordres mendiants en Transylvanie médiévale au regard des tendances actuelles de la recherche européenne", în *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Historia*, vol. 56, nr. 1, 2011
- Eadem, "The Influence of Franciscan Friars on Popular Piety in the Kingdom of Hungary at the End of the Fifteenth Century", în Maria Crăciun, Elaine Fulton (ed.), Communities of Devotion: Religious Orders and Society in East-Central Europe: 1450-1800, Farnham, 2011
- Ciocâltan, Alexandru, „Contrareforma la Câmpulung. Noi documente (1635-1646)", în *Revista istorică*, vol. 19, nr. 1-2, 2008
- Idem, "An Unpublish Account of 1676 on Catholicism in Wallachia", în *Historical Yearbook*, nr. 4, 2007
- Idem, „Catolicismul în Ţara Românească în relatările edite şi inedite ale arhiepiscopului de Sofia, Petru Bogdan Baksic (1663, 1668, 1670)", în *Revista istorică*, vol. 18, nr. 1-2, 2007
- Cristea, Ovidiu, „Un călător străin în Transilvania secolului al XVII-lea: Giovanni Lengi Zani", în *Revista istorică*, vol. 14, nr. 5-6, 2003
- Derzsy, Andras, „Az Erdelyi Romai Katolikus Status [XVI sz-1948]", în *Kereszteny*, 1, 14, Cluj-Napoca, 1990
- Ecsedy, Judit, „Katolikus könyvkiadas az Erdelyi koraban", în Csilla Gabor (coord.), *Mindennemu dolgok valtozasa: hagyomanyok, forrasok, tavlatok*, Kolozsvar, 2004
- Erno, Daniel, „Iskolak Erdelyben a 16-18. Szazadban", în *Kereszteny*, vol. 9, nr. 7, 1998
- Fabian, Erno, „Bethlen Gabor politikajanak realizmusa", în *Korunk*, vol. 39, nr. 4, 1980
- De Franceschi, Sylvio Hermann, "Les irremediable brisures de la chretiente de l'histoire. Paolo Sarpi entre idée italienne et ideal chretientaire", în Alain Tallon (coord.), *Le sentiment national dans l'Europe meridionale aux XVIe et XVIIe siecles*, Madrid, 2007
- Gabor, Iosif, „Comunităţile catolice din Ţara Românească", în *Pro Memoria*, nr. 3, 2004
- Goodich, Michael, "Morphology of Piety: Mendicant Saints", în *Vita Perfecta*, Stuttgart, 1982
- Gudor, Botond, „A Jezsuita rend misszioja Erdelyben, 1601-1606 között, a misszios jelentesek alapjan", în *Spiritualitate transilvană*
- Hudon, William V., "The Papacy in the Age of the Reformation", în Kathleen M. Comerford, Hilmar M. Pabel (ed.), *Early Modern Catholicism: Essays in Honour of John W. O'Malley*, Toronto, 2001
- Jakab, Gabor, „A katolikus oktatas es neveles ezer eve Erdelyben", în *Kereszteny*, vol. 13, nr. 9, 2002
- Kiss, Andrei, „Domnia lui Gabriel Bethlen", în *Magazin istoric*, vol. 14, nr. 2, 1980
- Lukacs, Olga, "Relationship between Transylvanian Catholic and Protestant Churches in the 16th and 17th Centuries", în Dieter Brandes (ed.), *Istoria relaţiilor bisericilor creştine în Transilvania*, vol. I, Cluj-Napoca, 2006
- Maleon, Petru-Bogdan, „Clerul şi societatea în Evul Mediu românesc. Repere istoriografice şi abordări metodologice", în Alexandru-Florin Platon (coord.), *Noi perspective asupra istoriei sociale în România şi Franţa*, Iaşi, 2003
- Marton, Jozsef, „Toleranţă şi intoleranţă religioasă în Transilvania după Reforma religioasă", în *Annales Universitatis Apulensis. Series Historica*, nr. 13, 2009

- Mastnak, Tomaz, "The Muslims as Enemy of Faith: The Crusades as Political Theology", în Pietro Costa (ed.), *Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno*, vol. XXXVIII, 2009
- Mârza, Iacob, „Alba-Iulia în viziunea călătorilor străini (secolele XVI-XVIII), în *Transilvania*, vol. IV, nr. 5, 1975
- Mohay, Tamas, „Vonzaskör valtozasban: bucsujaras Csiksomlyora", în *A Csiki Szekely Muzeum Evkönyve*, nr. 3, 2006
- Muckenhaupt, Erzsebet, „Lovoldi kotes a csiksomlyoi ferences konyvtarban", în *Emlekkonyv Jako Zsigmond szuletesenek nyolcvanadik evfordulojara*, Koloszvar, 1996
- *Mult es jelen Erdelyben. Visszatekintes a Ferences Vilagi Rend tortenetere*, Deva, 1997
- Muntean, Vasile, „Aspecte ale toleranţei religioase în Transilvania secolelor XVI-XVII", în *"Alt-Schässburg. Istorie. Patrimoniu". Anuarul Muzeului de Istorie Sighişoara*, nr. 3, 2010
- Murdock, Graeme, "International Calvinism, Ethnic Allegiance and the Reformed Church of Transylvania in the Early Seventeenth Century", în Maria Crăciun, Ovidiu Ghitta (ed.), *Ethnicity and Religion in Central and Eastern Europe*, Cluj-Napoca, 1995
- Idem, „Principatul Transilvaniei în epoca confesională", în *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Historia*, nr. 53, vol. 1-2, 2008
- Periş, Lucian, „Documente din arhiva Curiei generale a ordinului iezuit din Roma. Spicuiri din corespondenţa misionarilor George Forro şi George Buitul", în Iacob Mârza, Ana Dumitran (ed.), Spiritualitate transilvană şi istorie europeană, Alba-Iulia, 1999
- Pettegree, Andrew, "The Clergy and the Reformation: From <devilish priesthood> to new professional elite", în Andrew Pettegree (ed.), *The Reformation of the Parishes, The Ministry and the Reformation in Town and Country*, Manchester, 1993
- Pleşa, Liviu, „Mihail Roller şi <stalinizarea> istoriografiei româneşti", http://diam.uab.ro/istorie.uab.ro/publicatii/colectia_auash/annales_10/studii/10%20liviu_plesa.pdf, accesat la data de 17.07.2014, ora 18:01.
- Popa, Aura-Lucia, „Activitatea misiunii iezuite din Cluj şi Cluj-Mănăştur (1579-1588), în *Acta Musei Porolissensis*, vol. 13, nr. 1, 2000
- Eadem, „Activitatea misiunii iezuite din Oradea", în *Revista Bistriţei*, nr. 14, 2000
- Popa, Mircea, „O descriere a Ţării Ardealului din 1679", în *Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie*, nr. 22, Cluj-Napoca, 1979
- Popescu, Ovidiu, „Un călător străin despre Reformă şi Contrareformă din Transilvania [Antonio Possevino]", în *Corviniana*, vol. IV, nr. 4, 1998
- Purici, Ştefan, Mareci, Harieta, Vitcu, Dumitru, „<Frontiere> şi <identităţi> în istoriografia românească postdecembristă", http://atlas.usv.ro/www/codru_net/CC11/frontiere.pdf, accesat la data de 18.07.2014, ora 13:34
- Rus, Vasile R., „Rudolphi Bzenszky e Societate Jesu Relatio de Ecclesia Transilvana-studiu introductiv şi text reconstituit", în *Medievalia Transilvanica*, vol. 2, nr. 2, 1998
- Idem, „Syllogimaeorum Transylvanae Ecclesiae Libri Septem de Rudolph Bzenszky", în *Acta Musei Napocensis*, vol. 33, nr. 2, 1996; vol. 34, nr. 2, 1996
- Sandor, Pal-Antal, „A csiksomlyoi tanoda a fogimnaziumok sorabab", în *Művelodes*, vol. 40, nr. 11-12, 1991

- Sas, Peter, „Az Erdelyi Romai Katolikus Status”, în *Müvelodes*, 1999, vol. 52, nr. 1
- Szegedi, Edit, „Reforma în Transilvania. Constituirea identităţilor confesionale”, în Ioan-Aurel Pop, Thomas Nägler, András Magyari (coord.), *Istoria Transilvaniei*, vol. II, Cluj-Napoca, 2005
- Eadem, „Comemorarea sfinţilor în Transilvania protestantă (secolele XVI-XVIII)”, în *Banatica*, nr. 19, 2009
- Şerban, Constantin, „Cronicari transilvăneni până la mijlocul secolului al XVIII-lea”, în *Studii şi articole de istorie*, vol. 39-40, 1979
- Idem, “Francois d’Assise et les franciscains dans l’historiographie roumaine”, în *San Francesco nelle ricerce storiche degli ultimo 70 anni*, Perugia, 1969.
- Tamasi, Csilla, „Ferencesek Erdelyben”, în *Kerezsteny*, vol. 14, nr. 9, 2003
- Toderaşcu, Ion, „Transilvania într-o însemnare de călătorie necunoscută din secolul XVII”, în *Românii în istoria universală*, vol. 3, Iaşi, 1988
- Toth, Istvan György, „Jelentes a szekely földi formces szerzetessegröl 1655 böl”, în Violeta Barbu (coord.), *Historia manet: volum omagial: Demeny Lajos: 75*, Bucureşti, 2001
- Idem, „Primul recensământ catolic din Secuime (Raportul lui Istvan Szalinai din 1683), în *Studii şi materiale de istorie medie*, nr. 19, 2001, pp. 273-298
- Zach, Krista, „Stări, domeniu seniorial şi confesionalizare în Transilvania. Reflecţii asupra disciplinării sociale (1550-1650)”, în *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Historia*, nr. 53, vol. 1-2, 2008
- Zamfir, Korinna, “An Overview of the Catholic-Protestant Relationship in Transylvania during the 16th-17th Century”, în *Istoria relaţiilor bisericilor…*

Recenzii:

- Brooke, Rosalind B. (recenzor), Randolph Daniel, The Franciscan Concept of Mission in High-Middle Ages (University Press of Kentucky, Lexington, 1975), în *Speculum*, vol. 52, nr. 3, 1977
- Peterson, David (recenzor), Daniel R. Lesnick, Preaching in Medieval Florence: The Social World of Franciscan and Dominican Spirituality (University of Georgia Press, Athens, 1989), în *American Historical Review*, vol. 96, nr. 1, 1991
- Rus, Vasile (recenzor), Lucian Periș, Le Missioni Gesuite in Transilvania e Moldavia nel Seicento (Editura Fundației pentru Studii Europene, Cluj-Napoca, 1998, 223 p.), în *Mediaevalia Transilvanica*, vol. II, nr. 2, 1998
- Terpstra, Nicholas (recenzor), Maiju Lehmijoki-Gardner, Worldly Saints: Social Interaction of Dominican Penitent Women in Italy, 1200-1500 (Suomen Historiallinen Seura, Helsinki, 1999), în *Speculum*, vol. 76, nr. 1, 2001
- Thompson, Augustine (recenzor), Luigi Pellegrini, “Che sono queste novita?” Le “religiones novae” in Italia meridionale (secoli XIII e XIV) (Ligouri, Napoli, 2000), în *Speculum*, vol. 77, nr. 4, 2002

ALEXANDRU PHILIPPIDE'S POETRY IN THE CONTEXT OF THE 20TH CENTURY ROMANIAN POETRY

Gabriela CRĂCIUN
University of Pitești

Abstract: The study traces back the evolution of the critical interpretations over Philippide's poetry since the publishing of his first volume, ,,Aur sterp". It places emphasis on the features of his lyrism viewed through the eyes of several generations. Philippide's work encompasses a mixture of features which are characteristic to several cultural and literary movements. Following this path, the study seeks to reveal and explain why Philippide has been considered throughout time a romantic practitioner, a symbolist, and lately a modernist.

Keywords: Alexandru Philippide, lyrism, neo-romantism, symbolism, expressionism, modernism

Scriitor, eseist și traducător de renume, Alexandru A. Philippide începe să-și traseze destinul în anul 1900, aducând cu sine un mare aport lingvistic și literar tezaurului cultural românesc.

Progenitură a unui filolog și lingvist de seamă, Alexandru A. Philippide reușește să cunoască cuvântul scris la vârsta de numai patru ani. Ademenit în vârtejul lecturii la o vârstă atât de fragedă, Philippide devine fascinat de rodul hârtiei, din care înfloresc idei frumoase. Poate că tocmai această întâlnire precoce cu cuvântul scris a făcut, ca mai târziu, scriitorul să-și focuseze interesul asupra formei și structurii cuvântului, precum și asupra expresiei acestuia. Astfel se explică și diversitatea scrierilor lui Philippide, plasate fie in domeniul limbii, fie in aria beletristicii.

Diada știință-artă a fost dintotdeauna actorul invizibil, jucând pe scena conștiinței philippidiene. Însuși tatăl scriitorului, Alexandru Philippide, jongla atât cu convingeri de natură științifică, cât și cu idealuri artistice reflectate în poezie. Acesta a încercat, în repetate rânduri, să se separe de poezie, pentru o uniune completă cu știința. Era o separare mai mult verbală decat factuală, căci glasul poeziei îl chema înapoi mereu. Philippide îi repetă destinul, consumat fiind de aceeași dihotomie. Abordarea-i pragmatică oscila cu apropierea de vis. Este tocmai acest război de idei, cel care i-a adus ulterior scriitorului, o activitate completă înglobând atât studii lingvistice, cât și opere literare.

Pe vremea când ținea cursuri într-un liceu din Iași, scriitorul obișnuia să izoleze poezia de rațiune, exprimându-si crezul că aceasta este doar o "turburare a mintii"[1]. Însăși întâlnirea sa cu poezia s-a realizat relativ târziu, în anii adolescenței, pe când visa să ajungă un mare romancier. Odata citită, poezia i s-a așezat în suflet, născând dorința de a crea. Philippide avea să-și facă debutul în poezie doi ani mai târziu, în 1919.

Tot un moment din copilărie avea să-i guverneze mai târziu discursul liric. Dus la operă de la patru ani, Philippide a simțit si a trăit muzica intens. Această experiență avea să se transpună în creațiile sale, Philippide devenind un soi de muzician poematic. Acesta chiar alege nume pentru poeziile sale din repertoriul tematic muzical: *Muzică, Melodie, Cântecul câtorva, Cântecul nimănui, Cântec de amiază, Cântec de noapte, Cântec de orologiu, Vox in deserto, Lied, Odă blestemată* ș.a.

[1]Paul Zarifopol, *Alexandru Philippide*- Adevărul literar și artistic, an. XII, nr. 633, 20 august 1933, p.1.

Poetul Philippide trasează evoluția poeziilor sale prin intermediul muzicii. Întocmai ca atingerea unor corzi de chitară până la rupere, versurile philippidiene sunt atinse la început de o voce colectivă (*Cântecul câtorva*), continuă cu o voce singulară, neauzită de nimeni, până la o voce estompată, anulată (*Cântecul nimănui*/ *Vox in deserto*). Evoluția acestor voci urmărește evoluția scrierilor lui Philippide, de la adolescență la maturitate.

Interpreții ideilor cuprinse-n stanțe sunt avataruri ale existenței philippidiene. Dacă la început, întâlnim un eu liric optimist, pe măsură ce ne apropiem de poeziile târzii, întâlnim un pesimism acut, cu un eu liric, ce privește încărcat de regret spre trecut.

Trecerea de la o voce la alta, de la un stil la altul, este admisă de Philippide, care mărturisește: "mai târziu vocea mea a devenit tot mai interioară, până ce în exterior s-a estompat"[2]. Muzica, pereche aproape sinonimială cu bucuria, nu a mai rezonat la fel ca la început pentru poet, lăsând în versuri urmele despărțirii sale de sunetul copilăriei.

Alexandru Philippide crește sub lumina operelor unor scriitori străluciti. Acesta își începe călătoria în lectură cu romanul aventurier al lui Defoe, *Robinson Crusoe*. Asemenea eroului din carte, poetul pleacă în căutarea aventurii, însă de data aceasta, pe tărâm scriptural. În volumul de poezii *Visuri în vuietul vremii*, Philippide se arată ca un eu liric aventuros, căutând repere pe harta sufletului său: „Și-acum destul! De-aici se-ntinde/ Tărâmul țărilor necercetate - / Terra incognita - / Mari spații albe/ Pe harta sufletului meu din acest an". (*Promontoriu*)

Lecturile din timpul adolescenței lasă impregnate urme adânci în memoria poetului. Stéphane Mallarmé si Honoré de Balzac își fac simțită prezența în stilul și structura poeziilor philippidiene. Dacă de la Mallarmé împrumută muzicalitatea cuvântului, pe care o cultivă obsesiv, de la Balzac preia fondul psihologic și realismul, acesta din urmă fiind observabil în asocierile neobișnuite, în care, de exemplu, elemente cosmice ori abstracte își găsesc locul printre obiecte din realul imediat: „Boltit, tavanul scund e înspumat/ De stele moi ca picături de miere." (*Decor vechi*).

Philippide cuprinde în poeziile sale amintiri din itinerariile făcute în Germania și Austria. În primul volum, în poezia *Lied* își face apariția zâna Lorelai, a cărei stâncă o văzuse pe malul Rinului cu câțiva ani mai inainte. Orologiul medieval din Munchen devine obiectul poeziei *Cântec de orologiu*.

Prozodia îl preocupă pe Philippide încă din adolescență, acesta studiindu-i manifestările în creațiile lirice scrise până atunci, meditând în acelasi timp la restricțiile acesteia, dar și la posibilitatea de a le anula printr-o innoire a formei. Potrivit mărturisirilor sale, normele prozodice pot fi încălcate într-o manieră nouă și autentică, doar dacă sunt cunoscute și studiate în avans.

Epoca în care poetul Philippide își face debutul este epoca posteminesciană. Este momentul în care clasicismul, romantismul se vor uitate în favoarea unei înnoiri la nivel literar, o înnoire ce ia forma modernismului. Însă opera philippidiană pare a nu se aflilia niciunui curent în mod exclusiv, încapsulând trăsături din mai multe trenduri literare.

În ciuda originalității expresiei și formei poeziei, o originalitate mărturisită, Philippide nu este receptat de criticii vremii așa cum s-ar fi așteptat. Volumul de debut, *Aur Sterp*, devine centrul unor critici acute, simțite din partea lui Ovid Densușianu, N. Davidescu, Camil Petrescu ori din partea lui Eugen Lovinescu.

Ovid Densușianu vedea în originalitatea poetului o aparență voit aruncată ca un văl peste poezie, el fiind mai degrabă o mască a intelectualității, decât un intelectual mascat. Încă de la apariția volumului de debut al lui Philippide, Densușianu pare să fi observat acest element definitoriu al liricii sale. Titlul volumului, *Aur Sterp*, i-a trezit criticului sentimentul

[2] George Muntean, *Convorbiri neterminate*, România literară, an. XIII, nr. 13, 27 martie 1980, pp. 12-13.

că acesta este doar o ,,alăturare de cuvinte așa numai la întâmplare, vrînd să pară originală, dar originalitatea poate da inspirații mai potrivite pentru un titlu”[3].

Densușianu traduce obsesia discursului liric prin obsesia autorului de a părea mereu nou. Criticul găsește ca notă definitorie a poeziei philippidiene, imaginea. Discursul său liric se arată ca o ramă cu un corpus multi-imagistic. Acesta critică presupusa gândire a poetului, potrivit căreia ,,poezia se poate reduce la un sport de imagini”[4].

Și N. Davidescu definește poezia lui Philippide ca ,,poezie de imagină”, aceasta din urmă fiind ,,în poezie, aproape echivalentă liniei de pictură”[5]. Este tocmai această întretăiere a artelor, a muzicii și a picturii, cea care redă paletei sale poematice, senzația contemplării unui tablou.

La debut, poetul nu este perceput ca o forță revoluționară în poezie, dar substratul emoțional și sensibilitatea sa aparte reușesc să contureze în percepția criticului un poet cu posibilități creatoare mari.

Eugen Lovinescu îl situează pe Philippide în centrul unei interpretări devenite pamflet. Criticul nu numai că rezonează cu criticile de dinaintea sa, dar le amplifică printr-un ton acuzator. El găsește poezia limitată la imagine, la un peisaj din natură ori la vreo problemă existențială, anulând orice formă de comunicare: ,,lipsită în genere de emotivitate, poezia d-lui Al. A. Philippide nu comunică.”[6]

Dacă Lovinescu acuză lipsa de lirism în poezia philippidiană, Camil Petrescu își exprimă cu vehemență crezul că lirismul există, fiind doar expresia unei atitudini din rândul tinerilor vremii, și anume aceea de tânjire după nou, atunci când vechiul cade în comun.

Clasându-l pe Philippide ca poet romantic târziu, Camil Petrescu caracterizează lirismul acestuia ca fiind pură expresie mimetică, sustrasă din miezul romantismului. Este, în accepțiunea sa, un lirism care trădează o pustiire sufletească, o deznădejde aproape absolută, un suflu oniric, ce alimentează iluzii.

Dacă Petrescu apără lirismul poeziilor lui Philippide, contracarându-l pe contemporanul său, Lovinescu, asta nu înseamnă că îl și vede pavoazat de calitățile scriptice ale creatorului său. Criticul admite lirismul poeziilor sale, însă îi contestă valoarea: ,,Poezia d-lui Philippide nu numai că e lipsită de lirism, dar împinge acest lirism – de comună calitate – până la caricatură. E de mediocră calitate acest lirism pentru că nu este decât ecoul unor stări sufletești superficiale și trecătoare.”[7]

Pășind mai departe prin poeziile philippidiene, coborând de la înveliș spre miezul semantic, criticul Petrescu notează o inconsecvență în înlănțuirea logică a ideisticii ascunse-n versuri.

Strofele nu par a se succede tot timpul, nu se dezvoltă una din cealaltă, astfel lăsând impresia unei poezii rupte. Poetul aprinde elemente cosmice într-o strofă, reaprinzându-le în alta. Camil Petrescu tratează această revenire în stanțe cu fenomene cosmice imposibil de manipulat, ca pe o ignoranță din partea poetului, deși acesta din urmă pare doar să fi vrut a crea impresia unui ciclu obsesiv.

În ciuda criticilor azvârlite peste opera philippidiană, Camil Petrescu recunoaște că ambiția este o calitate de care poetul dispune și pe care o transmite în poeziile sale în drumul spre glorie.

Primele interpretări ale poeziei lui Philippide au fost fie rezervate, fie negativ proiectate. Însă recepțiile critice de mai târziu aveau să-l situeze pe poet în sfera valorilor naționale.

---

[3] *Al. Philippide interpretat de...*, în Biblioteca critică, Editura Eminescu, București, 1972, p. 1.
[4] *Ibidem*, p.3.
[5] *Ibidem*, p. 11.
[6] *Ibidem*, p. 26.
[7] *Ibidem*, p. 1.

Lirica lui Philippide este elogiată de Ion Barbu în *Salut în Novalis*, unde acesta îi aclamă stilul inovator. Astfel, potrivit criticului, Philippide reușește să se plaseze diacronic prin versurile sale în rândul contemporanilor lui Eminescu. Primul volum al poetului, *Aur sterp*, „a lucrat sterilizator asupra vulgarității produselor literare ale urmașilor lui Vlahuță și Cerna. Redevenirăm contemporanii lui Eminescu.”[8]

Barbu reclamă la predecesorii săi neputința de a recunoaște frumusețea poeziei philippidiene, aceștia limitându-se la o interpretare de suprafață, fără a percepe profunzimile versurilor sale.

Interpretarea critică a celei de-a treia generații postmaioresciene, și anume cea a lui Perpessicius, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, George Călinescu, îl înalță pe Philippide în ierarhia poeziei, căpătând acum dimensiunile unui poet recunoscut și aplaudat pentru originalitate, diversitate și îmbinare perfectă a curentelor literare.

Alexandru Piru îl situează pe poet pe aceeași treaptă a desăvârșirii poeziei cu Arghezi și Blaga, toți trei având același dialog cu existența, ducând o luptă în versuri cu problemele de care viața nu ne lipsește nicicând. Ca și spiritul arghezian și blagian, Philippide este preocupat de cunoaștere și autocunoaștere, mulându-se la rândul lui după scheletul poematic eminescian.

Dacă inițial Philippide nu a fost receptat la înălțimea versurilor sale, ambiția și talentul său fuseseră totuși enunțate, iar viitorul prolific intuit.

Receptările ulterioare aveau să recunoască și să dezvăluie maturitatea poeziei philippidiene, o maturitate simțită din primul volum, la a cărui lansare poetul avea doar 20 de ani.

Alexandru Piru își exprimă uimirea produsă de creația lui Philippide și de activitatea constantă a acestuia pe parcursul apariției de noi și noi volume, admițând că „...rari sunt poeții care, ca Al. Philippide, să vină de la început cu o creație matură (la vârsta de nici 20 de ani când debuta în *Însemnări literare*, sub îndemnul lui G. Ibrăileanu) și să păstreze apoi […] o tensiune niciodată slabită, o continuă incandescență a meditației lirice și a expresiei adecvate.”[9]

Alexandru A. Philippide demonstrează o putere creatoare mare, ce nu se diminuează în timp, devenind astfel un izvor nesecat de versuri originale.

Originalitatea poetului nu se rezumă numai la asocieri surprinzătoare ori la înnoiri prozodice, filonul său regăsindu-se în însăși personalitatea creatorului. Este aceasta cea care îl îndeamnă pe Philippide să-și scrie poezia întocmai cum o trăiește.

Opera philippidiană nu stă sub semnul unei singure mișcări ideatice și culturale, ea nu dovedește apartenența la un curent literar în mod expres. Ea este un cumul de influențe ce acționează în sens diacronic.

Deși diferite și chiar antagonice, mișcările literare ce au marcat trecutul și prezentul lui Philippide, se găsesc aglutinate în jurul unui nucleu, și anume, poezia philippidiană.

Opera poetului devine un tot unitar, în care curentele literare se îmbină perfect, având ca rezultat un produs unic. Această îmbinare face ca mișcările ideatice prezente în poezia lui Philippide să-și piardă identitatea unitară, în favoarea unei identități colective, un curent literar aparte ce s-ar putea numi philippidianismul.

Întrezărită la început ca operă de factură romantică, ulterior ca produs simbolist și ceva mai târziu, ca și creație neoromantică cu nuanțe expresioniste, poezia philippidiană devine o oglindă cu mai multe fețe, arătând interpreților săi de fiecare dată altceva, de fiecare dată alte trăsături ce par să-i domine stanțele. Criticile contemporanilor culminează cu o imagine clară, incluzând toate trăsăturile enunțate până atunci, și anume, modernismul.

---

[8] *Ibidem*, p. 31.
[9] Alexandru Piru, *Incandescența meditației lirice*, Gazeta literară, 22 aprilie, 1965, p.1.

Primele recepții critice plasau poezia philippidiană sub semnul simbolismului. Tristețea apăsătoare, lăsată ca un văl peste versurile sale, singurătatea covârșitoare simțită în slove și glasul spleen-ului tradus prin imagini auditive, erau considerate definitorii lirismului philippidian.

La Philippide, muzica este precum pana cu care scrie, iar imaginea este hârtia. Poezia sa este sinonimială cu arta. Cuvintele se împerechează sinestezic, iar muzicalitatea versurilor te face să simți vibrațiile unui decor simbolist.

O mare parte din poeziile philippidiene stau sub zodia muzicii, aceasta devenind titulară în cele mai multe cazuri. Muzicalitatea este atribuită chiar și lucrurilor incapabile să genereze vreun sunet. În *Muzică*, „tremurătoarea rază albăstrie/ Melodios se-așterne pe covor/ Ca un fior". Poetul caută să învăluie întreaga sa poezie în muzică, el simțindu-i ritmul chiar și în fenomene mute.

Îmbinările sinestezice sunt depistabile în poeziile philippidiene, luând forma unor personificări, metafore și epitete metaforice. În *Romanță*, culoarea se îmbină cu o notă muzicală, amalgamul rezultat fiind sunetul vântului toamna, așa cum îl percepe poetul: „Să-l azvârl în gîrlă și să-i cânt pe mal/ În violet minor,/ Cum cîntă vîntul cînd aproape-i toamna."

Preferința poetului pentru culorile violet (sau vânăt), alb, dar și pentru negru, albastru, cenușiu și verde traduce o apetență pentru culorile simboliste.

Inserarea refrenului în poezie pentru o transpunere a gândurilor pe fond muzical ține tot de curentul simbolist. Și aceasta este o trăsătură, care se regăsește printre versurile lui Philippide. Regăsim refrenul, ca notă dominantă, în poezia *Preludiu de toamnă*, unde acesta apare ca distih, ca versuri-ramă pentru celelalte strofe. În poezia *Cântec de orologiu*, refrenul se identifică în ultimul vers al fiecărei strofe: „- Iar Capucinul serii cu glas neîntrerupt/ Psalmodiază."

Morbiditatea se înscrie în platoul tematic al poeziei lui Philippide, validând încă o dată interpretările criticilor, potrivit cărora Philippide ar fi un poet simbolist. Camil Petrescu susținea că „volumul poetului ieșean aduce un nou argument celor care cred că o latură, cel puțin, a simbolismului este continuarea romantismului <<à rebours>>"[10].

Receptarea critică de mai târziu avea să transfere poezia philippidiană din spațiul simbolist în spațiul romantic, un spațiu încărcat și de elemente expresioniste. Din punct de vedere stilistic, „insolita evoluție philippidiană de la simbolism spre romantismul cu prelungiri expresioniste se traduce în înmănunchierea simbolurilor, a analogiilor sinestezice în alegorii de viziune romantică, printr-o subtilă conversiune imagistică"[11].

Romantismul se înfiripă în ideistica poeziei lui Philippide, devenind palpabil prin tematică și viziune.

Incursiunile repetate pe teritoriul german și-au pus amprenta asupra activității poetului ieșean, acesta făcând traduceri substanțiale după operele poeților germani de notorietate ai vremii: Hölderlin, Novalis, Morike ș.a.

Spațiul german avea să-i inculce poetului o dragoste neînchipuită pentru cultura sa, pentru mișcarea ideatică, sub egida căreia viețuia o epocă, epoca romantismului.

Plecând de la crezul că romantismul este chintesențial spiritului uman, așa cum ying îi este chintesențial lui yang, Philippide a păși pe scena creației cu un ochi mereu întors spre romantism. Era tocmai acesta cel care depășea barierele trupale pentru o pătrundere în spirit. Proiectarea unei astfel de atitudini asupra animei avea să scoată la iveală cele mai adânci și ascunse trăiri și gânduri ale poetului.

[10] *Al. Philippide interpretat de...*, în Biblioteca critică, Editura Eminescu, București, 1972, p. 12.
[11] Horia Avrămuț, *Alexandru Philippide*, Cartea Românească, 1984, p. 27.

Pompiliu Constantinescu nota că ,,Philippide ține mai mult de romantism, prin tematica liricii sale și prin o anume grandilocvență a expresiei”[12], respingând părerile expuse până atunci de critici, potrivit cărora poetul ar fi fost un reprezentant al simbolismului.

Pornind de la premiza că poezia philippidiană este romantică, criticii și-au direcționat analiza în planul romantismului european pentru a descoperi ce latură anume a acestuia o reprezintă cel mai bine. Astfel că poezia lui Philippide a fost asociată cu neoromantismul german, grație influențelor direct răsfrânte în discursul liric al acestuia: ,,poezia lui Al. Philippide, nutrită de mari avânturi cosmice și țintuită de grele singurătăți, se înscrie pe linia unui romantism ale cărui particularități, de viziune și de notație, critica le-a asociat neoromantismului german”[13].

Aspirațiile astrale, reiterarea mitologiei, slăvirea naturii, demonia, moartea sunt teme prevalente în opera lui Philippide, teme ce țin de romantism.

Eul liric philippidian caută calea infinitului, dedicând cântece soarelui, visând la înălțarea printre astre, dezvăluind prin versuri o nevoie profundă de libertate.

Încă de la prima poezie din volumul de debut, poetul suplică soarele să-i ofere un vis nou, sau poate un alt suflet, un suflet îmbrăcat în haine astrale: „Și dă-ne, Soare, suflet nou, alt vis!/ Ne-am săturat de vechiul nostru vis/ Văzduhul tot tu fă-l să intre-n noi!/ De tine până-n creștet să fim plini.” (*Cântecul câtorva*)

Materia pare că rezonează cu fiecare apariție cosmică, tânjind și ea, la rândul ei să acceadă spre culmi superioare: ,,O, vis, și draperiile sînt pline/ De somnul mătăsos al lunei pline.” (*Muzică*).

Dorința de vis se denaturează în poeziile de mai târziu, transformându-se într-o luptă cu visul. Eul liric refuză orice dovadă de astralitate, o dovadă pe care el însuși o cerea printre versurile primelor poeme. ,,Natură romantică, având, ca Eminescu, groaza surpării și intuiția stihiilor cosmice, Philippide imaginează o transcendență a soarelui pentru salvarea sufletului asediat de forte malefice”[14].

Propensiunea de spiritul eminescian nu se realizează doar prin visare, ci și prin contemplarea naturii. Natura devine personaj atât pe scena eminesciană, cât și pe scena philippidiană, jucând rolul unui martor.

În contextul poeziei lui Philippide, natura este mai mult decât martor, ea este complice, complicele eului liric în încercările sale de a cuceri soarele: *Pe-aici pădurea s-a urcat din văi /În văi,/Odinioară către soare*. (*Pădure*).

Philippide personifică natura, o personalizează. Natura ia aliura unui om, care simte și percepe lucrurile din jurul său: „Sînt buzele pământului răsfrânte, /Care cer/ Sărutul rodnic de la cer!” (*Câmp*)

În poezia lui Philippide se simte o prezență hyperionică, eul liric fiind realmente captat de dimensiunile astrale. De foarte multe ori, criticile l-au adus în discuție pe Philippide în ipostaza unui descendent al lui Eminescu.

În tabloul tematic al poeziei philippidiene se zăresc și nuanțe ale expresionismului, ca prelungire a romantismului.

Horia Avrămuț notează prezența unor teme pur expresioniste în cadrul operei poetului, dar nu-i reduce lirica la acest curent literar. La Philippide apar teme ce țin de expresionism precum: ,,sentimentul metafizic, esențializarea, subordonarea sensurilor cosmice unei mitologii proprii, vizionarismul, cultul arhaicului și originarului, profetismul tragic”[15].

---

[12] *Al. Philippide interpretat de...,* în Biblioteca critică, Editura Eminescu, București, 1972..., p. 99.
[13] *Ibidem*, p. 113.
[14] George Gibescu, *Alexandru Philippide*, Ed. Albatros, București, 1985, pp. 52-53.
[15] Horia Avrămuț, *Alexandru Philippide*, Cartea Românească, 1984, p. 14.

Acest amalgam de mișcări literare, aceste influențe diferite răsfrânte în opera lui Philippide pot fi compilate într-un tot literar, modernismul.

Reiterarea miturilor antice, jocul cu arhetipurile, dorul de simțăminte, utilizarea simbolurilor ori corespondențelor constituie elementele din care poetul ieșean își creează propria matrice. El reperspectivează episoade literare din trecut și le modernizează, le accesorizează cu instrumentele noului.

Construit din cărămizile modernității, eul liric trăiește o dramă, luptând cu visul și totodată iubindu-l. El se găsește prins, întocmai ca poetul, între refuzul rațiunii și victoria ei. „Poetul, o conștiință modernă, încearcă să găsească un sens lumii, dar eul risipit în atâtea contradicții și agresat permanent simte apropierea satanismului[16]".

Philippide și-a croit poezia cu elemente tradiționale, expunându-le cu ajutorul unor tehnici noi atât la nivelul formei, cât și expresiei. „<<Modernistul>> Ph. e mai curând moderat în aprecierea fenomenelor novatoare din spațiul poeziei, mizând pe ideea echilibrului necesar dontre tradiție și schimbare"[17].

Modernismul se arată în poezia lui Philippide ca o balanță, înclinându-se când spre noul autentic, când spre vechi, asupra căruia exercită o influență renovatoare. Modernismul lui Philippide nu are o apartenență exclusivă la nici una dintre școlile contemporane. „Structura sa clasică face din drumul prin modernism o ‚<<întoarcere>> la marea poezie de totdeauna, o întoarcere soldată cu un câștig expresiv și o îmbogățire spirituală"[18].

Poezia lui Philippide este echilibru, ea adunând în stanțele sale trăsături romantice, expresioniste, simboliste și moderniste. Poezia philippidiană nu e pur modernistă, ci este un amalgam modern de versuri.

Pe tot parcursul operei philippidiene întâlnim fie omul pierdut în pânzele visării, fie ancorat prea mult în rațiune; întâlnim moartea, ca parte integrată a vieții, iar mai târziu, viața, ca parte integrată a morții. Poezia philippidiană este plină de contradicții, plină de dileme, reprezentând chiar omul modern, prins în vârtejul ideilor, c|rezurilor, problemelor existențiale.

De-a lungul timpului, critica l-a plasat pe Philippide în relație de echivalență cu poezia practicată de Bacovia, Arghezi și Blaga.

Asemenea spiritului bacovian, Philippide își încarcă poezia cu sugestii, creând o atmosferă a destrămării, a angoasei, dar această stare specific simbolistă el n-o trăiește prin ființă, n-o filtrează prin suflet, ci o plasează într-un plan rațional, de unde culege cunoaștere.

Dorința de cunoaștere și autocunoaștere îl apropie și de Arghezi și Blaga. Apariția primului volum de versuri philippidiene, *Aur sterp*, a uimit prin receptarea sa de către lectori ca fiind primul volum revoluționar de după *Poemele Luminii* ale lui Blaga.

Încorporând în lirica sa decoruri simboliste, în care cunoașterea se caută în chip romantic, iar omul se caută pe sine în vârtejul problemelor existențiale, Philippide reușește să creeze un produs complex, diversificat și totodată unitar. Resuscitând arhetipuri și angrenându-le în jocuri moderne, poetul păstrează acea legătură indestructibilă cu trecutul, pe care îl pavoazează cu tehnici noi, smulse din prezent.

Bibliografie:

Alexandru Philippide interpretat de..., Ediție îngrijită de George Gibescu, Editura Eminescu, București, 1972.

Arion, George, *Alexandru Philippide sau drama unicității*, Editura Eminescu, București, 1982.

Avrămuț, Horia, *Alexandru Philippide*, Editura Cartea Românească, 1984.

[16] George Gibescu, *Alexandru Philippide*, Ed. Albatros, București, 1985, p. 48.
[17] *Dicționarul Scriitorilor Români*, vol. (M-Q), Ed. Albatros, București, 2001, p. 741.
[18] Horia Avrămuț, *Alexandru Philippide*, Cartea Românească, 1984, p. 15.

Balotă, Nicolae, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Editura Minerva, București, 1974.

Dicționarul Scriitorilor Români, vol. (M-Q), Editura Albatros, București, 2001.

Gibescu, George, *Alexandru Philippide*, Editura Albatros, București, 1985.

Muntean, George, *Convorbiri neterminate*, România literară, an. XIII, nr. 13, 27 martie 1980.

Philippide, Alexandru, *Scrieri*, vol I, Editura Minerva, București, 1976.

Piru, Alexandru, *Incandescența meditației lirice*, Gazeta literară, 22 aprilie 1965.

Zarifopol, Paul, *Alexandru Philippide*, Adevărul literar și artistic, an. XII, nr. 633, 20 august 1933.

POETIC TRANSYLVANISM IN THE CASE OF KÁNYÁDI SÁNDOR

Carmen HURUBĂ (DUDILĂ)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: Kányádi Sándor is an authentic Transylvanian poet. In the lines below you can discover the essence of the traditionalism through the image of the poet's native village. This article attempts to describe the three periods of the poet's work and the discovery of characteristic elements of Transylvanian poetry.

Keywords: poetry, village, traditional, lyrism, Transylvania.

KÁNYÁDI SÁNDOR este un poet maghiar din Ardeal care a primit premiul *Kossuth* şi este una dintre cele mai importante personalităţi din literatura maghiară contemporană care continuă tradiţiile din satul natal.

În poeziile sale temele principale sunt:

- soarta minorităţilor din Ardeal;
- importanţa limbii materne;
- problemele esenţiale ale societăţii.

S-a născut la 1929 în satul Porumbenii Mari, Harghita, tatăl său Miklos Kányádi, ţăran gospodar, iar mama sa a fost Laszlo Julianna pe care a pierdut-o foarte curând. Primele cinci clase le-a terminat în satul natal, apoi şi-a continuat studiile la Colegiul reformat din Odorheiul Secuiesc (1941–1944), apoi la Gimnaziul romano-catolic.

S-a înscris la Târgu-Mureş la institutul de arte teatrale, dar urmează să obţină până la urmă diploma de profesor de limba maghiară în anul 1954 la Universitatea Bolyai din Cluj-Napoca. El obţine diploma, dar niciodată nu lucrează ca profesor. Paskandi Geza, un alt poet transilvănean, este cel care i-a descoperit capacităţile sale poetice şi l-a ajutat ca în 1950 să-i apară prima poezie. Ani de zile a lucrat ca redactor la ziarele *Femeia muncitoare* şi *Raza de soare* – ziar pentru copii.[1]

În 1958 se căsătoreşte cu doamna Tichy Maria Magdolna, care este profesoară şi redactor şi vor avea doi copii.

În 1984 va lua parte la mai multe activităţi culturale din America de Nord şi America de Sud unde a recitat poeziile sale.

În 1987 a fost invitat la Rotterdam la o conferinţă internaţională a poeţilor, dar nu a obţinut paşaport şi în semn de protest nu a mai vrut să facă parte din Asociaţia Scriitorilor din România.

Până în zilele noastre ia parte activ la viaţa literară, face recitări la şcoli, biblioteci sau cămine culturale din ţară, din Ungaria precum şi din celelalte ţări unde trăiesc minorităţi maghiare.

Opera sa se împarte în trei perioade:

I. din 1950 până în 1965

Primele sale poezii s-au născut sub influenţa lirei populare. Primul său volum a apărut în 1955, iar al doilea în 1957, acesta din urmă fiind distrus. Idolii lui sunt Petőfi Sandor cu poezia populară şi Arany Janos. Tradiţiile, obiceiurile, modul de viaţă al oamenilor simpli şi

[1] Mohacsy Karoly, Vasy Geza – *Szines Irodalom*, ed. Kronika, Budapesta, 2009.

peisajele acelea pure sunt toate în traista lui, traistă pe care a adus-o de pe meleagurile natale şi traista de care a avut grijă în cursul vieţii sale.

Kányádi Sándor este una dintre prezenţele impunătoare, de-a lungul unei jumătăţi de veac, în peisajul liricii transilvănene. A debutat cu volumul ***Înfloreşte cireşul - Virágzik a cseresznyefa***, într-o perioadă dominată de mari poeţi, precum: Tompa László, Méliusz József, Szemlér Ferenc, Szabédi László, Horváth Imre, Horváth István şi alţii. Primele volume, a căror substanţă lirică este dominată de sentimente nostalgice, de frustrările pe care le trăieşte tânărul plecat dintr-o lume patriarhală în care rânduielile dăinuie de la începutul lumii parcă, de delicata evocare a acestui spaţiu în care naturii i se atribuie însemnele unei divinităţi protectoare, volume al căror discurs încă pare şovăitor, nu reuşesc să-l impună în ochii criticii. Abia cu volumul ***Deconectare - Kikapcsolódás*** începe drumul puternic ascendent al destinului său literar. Fraza se limpezeşte, se schimbă radical şi se lărgeşte aria tematică, componenta nostalgic - melancolică este împinsă spre fundal, imaginile se încarcă cu simboluri şi semnificaţii sugerate cu rafinament, construcţiile parabolice sunt tot mai frecvente, aluziile de mare fineţe fac dovada că poetul şi-a aflat drumul propriu şi a devenit stăpân pe mijloacele sale de expresie. Poezia nu mai are sincope, se iveşte limpede, clară ca astrul dimineţii pe un cer marin. Limbajul frust, fără încărcături stilistice inutile, serveşte ideea care este proiectată spre receptor pe un drum eliberat de orice obstacole care ar putea sta în calea decodificării sale inechivoce. Poezia cu acelaşi nume, *Deconectare* precum şi *În seara aceea* dau glas melancoliei lui Kányádi: *Un dangăt depărtat de clopot simt/În vine./Culcat pe spate, stau cu liniştea/Şi răcoarea marilor catedrale/În creieri/De când?//De două minute? De cinci?/Oceanele. Pădurile/Domol se leagănă suav ca luna globul/De aluminiu-al soarelui,/Pe care daca l-aş lovi/Ar suna ca un clopot./Sunt fericit.//Brusc sabia lui Alexandru fulgera/Şi nodul se desface/Socrate ciocneşte paharul,/Platon surâde,/Ioan însuşi îmi aduce capul lui pe tavă,/Inchizitorii-mbrăţişează ereticii/Ca pe nişte prieteni vechi,/Coşul crematoriului zvârle-n slavă îngeri,/Reactoare enorme lunecă-n/Întâmpinarea lor;/Ciuperca pe care-adineauri o priveam la tulpina unui pom,/Începe să se-nalţe ca o rachetă ce ia startul,/Împingând de sub ea pământul,/Şi, sus, pălăria ei mare-ascunde/Privirii mele îngerii,/Curmând în mine dangătul de clopot,/Şi nu mai îndrăznesc să deschid ochii. (DECONECTARE)* [2]

Citindu-l pe Kányádi, s-a instalat impresia că transilvanismul pe care l-au conceput ca program creatorii din jurul revistei *Helikon* abia acum şi-a aflat poetul care să-i dea o concretizare artistică majoră. Kányádi este transilvănean prin tot ce simte, gândeşte, creează şi speră. El este Transilvania în chip de om.[3]

În primele volume, poeziile sunt scrise într-un limbaj colocvial, cu puţin umor, iar ritmul poeziilor tipic unguresc sunt pline cu sentimentul dorului de casă. În permanenţă în atenţia lui s-a aflat nevoia de a fi înţeles de toată lumea. În această perioadă scrie câteva poezii despre era socialistă, de care nu este prea mândru mai târziu.

În anul 1964 apare volumul ***Harmat a csillagon - Rouă pe stea***, volum care îi va aduce consacrarea. În prefaţa volumului, A. E. Baconsky mărturisea ”am simţit încă înainte de a-l fi citit, că am în faţă un poet autentic, prinzându-l cu acele antene secrete prin care poeţii şi tâlharii se recunosc între ei de la prima întâlnire. Cititorul va recunoaşte în acest descendent al tradiţiei lui Attila Jozsef pe unul dintre asceţii poeziei de azi - şi dacă aşa cum e fatal să se întâmple, trecând dintr-un grai în altul, lirica lui îşi va modifica rezonanţa, va şti s-o asculte mai presus de cuvinte. Căci poezia adevărata, dincolo de eforturile fie şi ale celor mai străluciţi interpreţi, beneficiază întotdeauna şi de un alfabet nevazut pe care vocaţia cititorului

[2] Sandor Kányádi – *Cai verticali*, ed. pt. literatură, 1969, pag. 113;
[3] *Efectul admiraţiei. Poeţi maghiari din Transilvania* - antologie de Kocsis Francisko,editura „Ardealul”, 2006;

ştie sa-l descifreze."[4] În aceste poezii, pe lângă motivul naţional, apar poezii despre muncitori şi despre viaţa orăşenilor, inspirate din poezia lui Jozsef Attila (unul din cei mai însemnaţi poeţi maghiari din secolul al XX-lea). În volum apar şi poezii despre peisajul ardelenesc (*Nyerges tető – Acoperiş de tractor*). Una din cele mai importante poezii din acest volum este *Kobor kutya - Câinele vagabond.* Animalul care apare în titlul poeziei este, de fapt, o alegorie a minorităţii maghiare, care trăieşte fără speranţă. Poetul vede pentru minoritatea maghiară o singură soluţie: moartea. Poezia nu exprimă peisajul extern ci pe cel intern, adică starea sufletească a poetului. În această poezie se regăsesc motive similare celor din poezia lui Petőfi Sandor: *Întâi l-au izgonit din curte,/Apoi şi din sat l-au gonit./Acum aleargă printre sate/Încolo-încoace, năucit//Dârz câine a fost, mai înainte/Sfrunta ciomagul cel mai gros/Şi iată-l astăzi/Un neputincios!//Chiar şi de-o pasăre tresare,/Şi tremură de spaima, şi/Nici nu mai are dinţi decât ca/Să aibă din ce clănţăni.//Cu limba-i vânătă de sete,/Vrea apă, altfel ar turba./Scârboase-n colţurile gurii-i/Curg balele şi lacrimă.//De frică, n-are glas să urle/Să nu-l audă careva/Îţi scap afară noimă pielea,/Cât mai pot labele-ndura.//Îşi scap afară noimă pielea./Doar piele-i, parcă fără os/Unde întârzii,/Vânător milos? (CÂINELE VAGABOND)*[5]

II. din 1960 până în 1970

În anii 60, arta poetică a lui Kányádi devine tot mai complexă. Poezia se umple cu disonanţe, dar se păstrează limbajul colocvial. Deja au apărut compoziţiile specifice lui Kányádi, în care găsim elemente ancestrale şi elemente din poezia modernă. Mai târziu, lirica tradiţională apare tot mai puţin şi poetul devine tot mai interesat de lirica modernă. Poeziile sale apar în revista *Forras – Izvorul,* alături de poeziile lui Szilágyi Domokos şi Hervay Gizella, fondatorii acestei reviste. Arta poetică a lui Kányádi se primeneşte ca formă şi conţinut. Scrie poezii cu vers liber, foloseşte tehnica colajului, simultaneitatea, specifice postmodernismului. Poezia devine tot mai impersonală, căpătând note tot mai triste. De asemenea, poezia lui primeşte accente din poeziile poeţilor maghiari de după anul 1945 (Illyés Gyula, Nagy László şi Juhász Ferenc). În aceste poezii, opinia lui despre viaţă devine tot mai complexă dar şi mai emotivă. El nu mai ţine cont de iluzii. În cele mai multe poezii apare ca un factor important timpul şi amintirile. Reprezentativă pentru această perioadă este poezia *Amurg orfan de primăvară* a cărei versuri sugerează scurgerea timpului:*Straiţa goală legănându-se/Încolo şi încoace, ritmic/O bucată de şorici/Rămasă fără pâine;/O jumătate de ceapă,sare;/Cu grijă împăturite/Într-un strai de cânepă./Furnicar dospit,/Furnicar mişunând.//Spre verdea semănătură fuge un vătui,/Prin slăvi zboară fum,/Pe jos zboară-o pasăre,/aureola învăluie culmea muntelui,/Iarba cucului la pălăria/Trasă pe-o ureche./Curtea goală, casa goală:/Jalea clopotelor fără/limbă. (AMURG ORFAN DE PRIMĂVARĂ)*[6]

III. din 1970 până în zilele noastre

În 1970 când îi apare volumul selectiv ***Fátol fáig (De la un copac la altul),*** Kányádi Sandor este un poet ajuns la maturitatea talentului său ca şi a măiestriei sale, un poet destul de exigent ca să condamne unele din poeziile apărute între 1955-1965.

În această perioadă, în literatura maghiară din România poezia pierde din importanţă, iar Kányádi scrie despre acest lucru în volumul ***Szürkület*** – ***Amurg*** (1978), în care versurile poeziilor exprimă dilema poetului. Volumul cuprinde poezii în care abundă notaţii laconice ale unor trăiri episodice, impresii, amintiri. Înţelepciunile bătrânilor poeţi îşi au în poeziile din *Amurg* un ecou târziu. Ideaţia poetică evită însă, elaborarea uneori greoaie a mai amplelor

[4] Sandor Kányádi – *Cai verticali*, ed. pt. literatură, 1969, pag. 5.
[5] Sandor Kányádi – *Cai verticali*, ed. pt. literatură, 1969, pag. 133.
[6] Sandor Kányádi – *Cai verticali*, ed. pt. literatură, 1969, pag. 142.

poeme dintr-o frază anterioară. Mici întâmplări misterioase, reflecții enigmatice nu vor să reveleze, ele aduc aburul incertitudinii, al indescifrabilului cu ele. Nici în aceste faze mai târzii ale evoluției sale Kányádi nu-și uită sursele, solul poeziei sale: satul. Sfera din care se alimentează imaginarul său este una nostalgic-rurală. Lamentații, peisaje, cântări și jocuri,totul vine de acolo și trimite într-acolo. Imagini-matrice organizează scurtele compoziții din această perioadă. Peisajele își au peripețiile lor, ca niște imagini animate. Nostalgicul este îmbibat cu regret. Poetul intonează un admirabil *Recviem pentru o pădure.* S-ar putea spune că poezia sa se naște tot mai mult dintr-un fel de recunoștință rareori mărturisită pentru depărtatele rădăcini.

În anul 1979 apare în Ungaria volumul ***Poezii roşii-negre - Fekete-píros versek.*** Cele două culori alcătuiesc un contrast dramatic, în negru apare întotdeauna şi roşu şi în roşu apare întotdeauna negru. Cele mai importante poezii din volum sunt *Fekete - piros – Negru – roşu* şi *Halottak napja Bécsben – Ziua morţilor la Viena*, în care apar problemele istorice, confesiuni despre problemele existenţiale ale minorităţilor naţionale şi a tuturor minorităţilor care de-a cursul istoriei au fost persecutate.

În anul 1989 apare un alt volum ***Sörény és koponya – Coamă şi căpăţână***, în care pe lângă criticile aduse societăţii şi culturii din acea epocă, poeziile au un aer tragic datorate dictaturii lui Ceauşescu şi a politicii lui de a distruge satele. Şi în această perioadă grea poetul foloseşte umorul şi găsim pe lângă sonete, poezii cu formă japoneză, *haiku* (un gen de poezie cu formă fixă, tradițional japoneză, limba japoneză fiind o limbă silabică, alcătuită din 17 silabe repartizate pe 3 versuri formate din 5, 7, 5 silabe), poezii similare baladelor lui Villon. Cea mai importantă dintre poeziile din acest volum este poezia *Dél keresztje alatt – Sub crucea Sudului*. În acest ciclu apar poeziile inspirate de pe vremea călătoriei în America de Nord şi apar similitudini cu minorităţile amerindiene. În ciclul ***Vannak vidékek – Există ținuturi***, apare drept motiv distrugerea valorilor. În ciclul *Históriás ének odaátra - Cântec istoric pentru dincolo, dincolo* este Ungaria, iar cântecul care a fost în sec. XVI – XVII foarte popular în Ungaria, a fost interpretat de un şir uman format din „poeţii vagabonzi". Vagabonzii l-au folosit ca un fel de reportaj şi letopiseţ. În volum apare poezia *Krónikás ének – Cronica cântată*, dedicată lui Illyés Gyulának, care se aseamănă cu poezia lui Ady Endre *Krónikás ének 1918-ból - Cronica cântată din 1918*. Poezia vrea să descrie soarta minorităţilor din Ardeal folosind tradiţiile poeţilor maghiari. În descrierea confruntărilor îşi aduce aminte de versurile lui Illyés Gyula care l-a numit szekértábornak – liderul. În poezia lui Kányádi această adunare deja arde, ce era la Illyés un fel de refugiu, Kányádi nu vrea să scrie despre vitejie în stil romantic şi spune cu cuvintele lui József Attila că poezia trebuie să zboare, nu trebuie să fii viteaz dacă nu ai posibilitatea dar să nu te dai înapoi, să nu renunţi. Apar şi unele aspecte din poezia lui Tompa Mihály, *A gólyához – Către barză,* unde găsim o construcţie anaforică cu cele cinci verbe prin care sunt exprimate chinurile poporului maghiar. În această poezie se desprinde ideea că acest *szekértábor* poate fi împărţit între apărători şi mercenari. Mercenarii au o expresie peiorativă şi îi condamnă pe cei care părăsesc țara. În strofele următoare, condamnarea morală este luată din Biblie, din scrisoarea I a apostolului Ioan, că cei care au părăsit țara s-au condamnat pe ei înșiși. Această condamnare are un efect moral, și în paralel în ultimele trei rânduri apare, ca și apostolii apărători ai lui Iisus în acea noapte în care el a fost trădat. Pâinea apare în credința apostolului ca și corpul lui Iisus, dar poetul schimbă ordinea și corpul lui Iisus este ultima pâine. Ultima strofă vrea să demonstreze că cei care rămân nu trăiesc o iluzie, ci ei își urmează legile interioare ale sufletului, iar aici, încă o dată, apar motivele poeziei lui Kányádi, că pierderile sunt într-adevăr foarte mari și că nu acele pierderi duc mai departe poezia, ci cu distrugerea simțului pierderii și a îndeplinirii. Această distrugere ar fi un nimic dintr-un punct de vedere mai înalt, dar știm că ultimul cuvânt al lui Petőfi pe câmpul de luptă de la Sighișoara a fost *potomság – misiune ușoară*. A strigat aceasta când încă nu știa că ei sunt încercuiți și după aceea el nu a mai putut continua

cronica și a fugit spre un lan de porumb să-și salveze viața. Autorul poemului *Krónikás ének – Cronica cântată* are în comun cu Petőfi imaginea comunității care se desparte sub presiunea prea mare. Tragedia fără iluzii apare în această poezie cu motive care inspiră poetul pe deoparte, iar pe de altă parte este un raport foarte vizual despre starea sufletească a minorității maghiare din anii 80, dar chiar și despre starea poetului care vrea să rămână cu orice preț în țara lui.

Poezia de început este tributară lui Petőfi, prin disciplina prozodică și limba frumoasă; apoi poetul își găsește propriul drum, nu depărtându-se de origini, ci valorificându-le superior. Caracteristica liricii sale este sinceritatea cu care încearcă o comunicare totală și integratoare a trăirii interioare în funcție de o realitate destul de sumară pentru a avea atributele universalității. Fără a fi inedite, motivele poetice se singularizează prin extraordinara lor consumare sentimental concretă și concretizată prin obiecte. Poetul este uneori un elegiac într-o natură înstrăinată, peisajul este compus aproape exclusiv din elemente naturale, vegetale și animale, sau din evenimente meteorologice, nu rareori prinse în registrul sinistrului fantastic, afirmând alteori grandoarea amestecului de spectacol astral și terestru; lumea e, oricum reavănă și zdravănă, alternanța de situații catastrofice și dezvoltări fertile. Un procedeu de particularizare îl constituie manevrarea simbolică a unor evenimente naturale, devenite imagini pivotante între concret și general semnificativ. Caracteristica este starea de prăpăd care cuprinde ființa indiferent de cauze,ca în baladescul cunoscut prin Esenin și Lorca. Înscrise în această viziune sunt rememorările autobiografice în cadre rustice, jalea părinților duși, atitudinea incertă față de civilizația industrială. Mai sunt de reținut prelucrările fanteziste de legendă și mituri; elementele folclorice sunt implicate până la subtilizare. Burlescul și apocalipticul, pitorescul și sarcasmul rece, epicul și argoul , familiaritatea omagială sau discreția în indicarea inexprimabilului sublim sunt alte trăsături ale unei poezii când cantabile, când prozaizând în vers liber, oralizând interjectiv, cu imagini violente și dinamice, abundente în verbe.[7]

Ioan Mariș, în lucrarea sa *Poezia lui Kányádi Sandor,* observa că poetul este unul dintre cei care schimbă fața poeziei românești. Tot acolo descoperim o frumoasă și caldă descriere făcută de A. E. Baconski, care îl vede ca pe un tânăr student cu liniile aspre, folclorice ale chipului pe care se gravează parcă relieful orizonturilor,dar adăugă mai apoi completarea, că, tocmai contrastul dintre formele aspre ale chipului acestui tânăr și melancolia din expresia lui gânditoare,vor defini stilul liricii de tinerețe.[8] Poezia sa va fi ca o infiltrare a folclorului în poezia modernă. Kányádi reflecta în versurile sale și o fărâmă din spiritualitatea românească. Astfel descoperim în volumul *Decantare* două poeme omagiale dedicate lui Constantin Brâncuși, *Masa tăcerii* și *Legenda despre coloana fără sfârșit*. Versurile din ultimul poem îl descriu pe marele sculptor român ca pe un Moise ce trasează cu toiagul, veșnicia, ridicând stâlpul pe care se sprijină cerul de pământ, simbol al aducerii aminte a eroilor neamului: *Un stâlp ce până la Paris, până la ocean să se poată/vedea – asemenea coloană infinită/s-ar cuveni-ntru pomenirea lor... /Şi cum mergea, desena cu toiagul un şir lung de sicrie prin/pulbere. Şi când pe dealul bisericii, ridică deodată capul –/până şi morţii se înfioară – şi-n amurgul/tot mai dens începusă cioplească din ochi. (COLOANA)* (trad. H. Grămescu).

Masa tăcerii este în viziunea lui Kányádi o comuniune a oamenilor în meditația asupra sensurilor perene ale vieții și artei. Versurile de mai jos exprima imaginea lui Kányádi cu privire la opera lui Brâncuși pe care o vede ca pe o esențializare a unei idei: *Dacă vreodată*

[7] Marian Popa - *Dicționarul de literatură română contemporană*, Editura Albatros, București, 1977, pag. 293-294

[8] Ioan Mariș - *Poezia lui Kányádi Sandor* – http://www.revistatransilvania.ro/arhiva/2006/pdf/numarul2/p25-27.pdf. - 12.02.2014

oamenii ar uita să şi şadă,/cândva când vom fi părăsit obiceiul de a şedea, aşa cum/părăsit-am, crescând, mersul în patru labe, zic, dacă vreodată/oamenii ar uita să şi şadă, şi iscusinţa deprinderii/de până acum s-ar mai arăta doar prin muzee,/iar până la urmă nici măcar acolo; şi dacă totuşi/omenirea ce îmbătrâneşte ispitită ar fi/de dorul de-a şedea, ca de vreun/atavic şi nelămurit reflex ce ne face/să ne-aşezăm – fără vorbă – în jurul unei mese, doar pentru/a fi laolaltă, care mai de care cu singurătatea ce-şi are legile ei,/dar laolaltă, totuşi: atunci nu va trebui decât mers pe malul/Jiului, la Masa tăcerii – acolo aşteaptă scaunele. (MASA ŞI SCAUNELE)

Bibliografie:

- Nicolae Balotă – *Scriitori maghiari din România*, ed. Kriterion, Bucureşti, 1981;
- Kocsis Francisko - *Efectul admiraţiei. Poeţi maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, 2006;
- Kortárs Magyar Irók Kiss Lexicon – 1959 – 1988, ed. Magveto, Budapesta, 1989;
- Sandor Kányádi – *Cai verticali*, ed. pt. literatură, 1969;
- Mohacsy Karoly, Vasy Geza – *Szines Irodalom*, ed. Kronika, Budapesta, 2009;
- Marian Popa - *Dicţionarul de literatură română contemporană*, Editura Albatros, Bucureşti, 1977;
- Ioan Mariș - *Poezia lui Kányádi Sandor* –

http://www.revistatransilvania.ro/arhiva/2006/pdf/numarul2/p25-27.pdf. - 12.02.2014

UTILITARIANISM AND CREATIVITY IN PREHISTORY: THE SMALL ART OF GUMELNIȚA CULTURE

Ioana-Iulia OLARU
"G. Enescu" University of Arts, Iaşi

Abstract: The present study refers to an ancient period from the History of Art on the territory of Romania, that is the Eneolithic age. It is difficult (or, on the contrary?) to prove that, during those times, utilitarianism was largely spread, art being subsumed to a purpose (in the present case, the magic-religious one), and it is hard to decipher where the artistic quality of objects started, objects that are for us, the nowadays people, undeniable works of art. Maybe we could speak about Gumelnițeni sculpture as more complex from a typological point of view and more creative than the Cucuteni works of art, being representative for the artistic manifestations of this culture, the accent falling on the figures' expressiveness. We will see the steps forward which make the transition from one type to another, in order to create symbols which are specific to a new world which had known another lifestyle in Neolithic. The small sculpture of this age will record a more visible qualitative change compared to ceramics, from an artistic point of view.

Keywords: ryton, en violon, coefore, bec d'oiseau, removable

Elementul creativ este cel care a stat la baza evoluției societății omenești de-a lungul timpului. Cultura[1] Gumelnița[2], una dintre cele mai cunoscute culturi neolitice, a ocupat prima jum. a mil. al V-lea î.Hr.[3]. Aparținând etapei dezvoltate a eneoliticului (4 600/4 500 – 3 800 î.Hr.)[4], cultura Gumelnița[5] se înscrie într-unul dintre grupurile[6] caracteristice ale acestei etape eneolitice: grupul de culturi cu ceramică pictată cu grafit (alături de cultura Sălcuța). Eneoliticul dezvoltat este perioada în care activitatea creativă a omului a căpătat proporții impresionante.

Reprezentanții culturii Gumelnița ne-au lăsat o moștenire artistică de necontestat. Pe lângă ceramica[7] foarte evoluată decorativ și formal, bogată și strălucitoare este și plastica

1 În general, culturile sunt denumite după așezările bogate în descoperiri caracteristice.
2 Denumirea este dată după stațiunea de pe un deal cu acest nume de lângă Oltenița (jud. Ilfov).
3 D. Monah, *Organizarea socială, religia și arta în epoca neo-eneolitică*, in Mircea Petrescu-Dâmbovița, Alexandru Vulpe (coord.), *Istoria românilor,* vol.I, *Moștenirea timpurilor îndepărtate*, București, Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010, p.147
4 Perioadă în care eneoliticul face pași înainte în utilizarea aramei: tehnica turnării acesteia în tipare simple sau bivalve, precum și în folosirea aurului pentru podoabe, chiar la Gumelnița descoperindu-se 5,5kg de aur în morminte! Și tehnica olăritului adaugă răsucirii sulurilor de lut – și un proces de rotație (disc, turnetă sau roată). Dar în tot Neoliticul olăria va fi lucrată cu mâna, roata orizontală fiind folosită doar în perioada geto-dacilor. Cf. Vladimir Dumitrescu, *Arta preistorică* în România, vol.I, București, Ed. Meridiane, 1974, p.23; D. Monah, *Organizarea socială, religia și arta în epoca neo-eneolitică*, in Mircea Petrescu-Dâmbovița, Alexandru Vulpe (coord.), *op. cit.*, p.146-147
5 S-a dezvoltat ca o continuare firească a culturii Boian, treptat și la sud de Dunăre, până în Balcani, pe fondul culturilor Boian și Hamangia; este răspândită în Muntenia, nord-estul Olteniei, Dobrogea, sudul Moldovei și regiunile vecine ale Rep. Moldova și Ucraina, precum și pe teritoriul de est al Bulgariei, elemente fiind semnalate până în zona Mării Egee (Grecia). Cf. Ion Miclea, Radu Florescu, *Preistoria Daciei*, București, Ed. Meridiane, 1980, p.82; D. Monah, *Organizarea socială, religia și arta în epoca neo-eneolitică*, in Mircea Petrescu-Dâmbovița, Alexandru Vulpe (coord.), *op. cit.*, p.147
6 Pe lângă grupul cu ceramică pictată policromat și cel cu ceramică nepictată.
7 Ceramica este cea care definește o cultură străveche… Pentru Neolitic, epocă în care omul începe să aprecieze frumosul, în general ceramica este cea care înregistrează cel mai evident progresul, desprinderea de utilitarismul

mică. Întreaga artă a Eneoliticului este deschisă spre nou, atât în ceea ce privește tehnica de obținere a artefactelor, instrumentele nou apărute, cât și în privința formei și a decorației. Piesele gumelnițene care modelează anatomia corpului uman, unele dintre ele atingând perfecțiunea, sunt reprezentative în înregistrarea nivelului atins de realismul formelor și de coerența decorului. Dar și de geometrizare. După cum vom vedea, abstractizarea, prezentă încă din Neolitic în activitatea artistică omenească, va constitui una dintre caracteristici: abstragerea din realitatea figurativă a unor scheme grafice în vederea obținerii unor simboluri ale lumii care cunoscuse un nou mod de viață. Atât în ceea ce privește forma, care stilizează într-un grad și într-un mod diferit față de epocile anterioare, cât și în privința decorului geometric. Așadar, este vorba despre o dezvoltare a mijloacelor de expresie pe care omul le găsește pentru a da glas vieții sale interioare, geometrizarea purificată – și abstractizarea în general – reprezentând, față de realismul anterior, o lărgire a simțului estetic.

Sculptura gumelințeană are o gamă largă de reprezentări: statuete și vase – antropomorfe și zoomorfe –, reprezentări în relief pe diferite recipiente, reprezentări ronde-bosse combinate cu altare sau cu vase (în cadrul practicilor cultice). De altfel, plastica mică, de o extraordinară varietate, este cea care predomină în ceea ce privește expresia artistică a culturii Gumelnița, prin bogăția impresionantă a reprezentărilor figurative ea distingându-se de alte culturi (cu care se aseamănă însă, în general, prin ceramica pictată, precum și prin preferința pentru spirală ca motiv decorativ). Plastica în cultura Gumelnița are aceeași forță regăsită în cultura Cucuteni în pictură. Expresivitatea figurinelor frapează, precum și marea varietate tipologică a acestor statuete. În plus, există o mai mare varietate de materiale folosite: în afara lutului ars, găsim și statuete în os, dar și în marmură. Dar inventivitatea realizatorilor nu se oprește aici: inedite sunt și figurinele cu cap amovibil, precum mare – față de alte culturi – este și numărul modelelor miniaturale de locuințe sau de piese de mobilier. Toate acestea reflectă aspecte ale conștiinței sociale ale oamenilor timpului. Probabil o diferență de complexitate a cultului a existat – între gumelnițeni și cucutenieni –, acest fapt reflectându-se și în creativitatea artistică sporită a primilor[8]. Ca și în plastica cucuteniană, și aici dimensiunile sunt în general mici (de la câțiva centimetri, la 25-30cm), dar s-au găsit, deși prost păstrate, și framente ale unor statui care aveau aproape 1m[9].

Cea mai veche fază gumelnițeană continuă tradiția plasticii culturii Boian – figurine (ca cea de la Vidra) cu brațele întinse lateral, cu torsul aplatizat și cu porțiunea centrală modelată mai plastic, aveau decor incizat uneori chiar adânc, cu benzi meandrice și spiralate pe părțile bombate sau cu semicercuri de-o parte și de alta a liniei de demarcație a picioarelor și cu triunghiul sexual înscris într-un cerc [10].

Ulterior, aspectul statuetelor va duce mai departe acest tip, dar din păcate nu înspre o creativitate sporită, ci înspre lipsa proporțiilor corecte, ca și înspre o stilizare care respinge firescul pozițiilor și reduce corpul la un cilindru cu o bază evazată, mărește disproporționat capul redat ca un disc, pe care se distinge doar creasta nasului și perforațiile laterale, iar brațele le redă ca pe niște cioturi sau le îndreaptă lateral, în sus, sau le aduce peste abdomen (de exemplu, la cele găsite la Brăilița).

Există însă câteva exemple care se depărtează nu de canonul acesta al figurinelor-coloană, ci de lipsa de înțelegere a plasticității corpului uman. O statuetă de la Brăilița (7,3cm)[11] dovedește aceeași stângăcie a modelării – cu o siluetă cilindrică, dar zveltă, cu baza lărgită și cu cap discoidal, cu câte o pereche de perforații laterale, probabil coafura, cu brațele

recipientului și manifestarea preocupărilor artistice pentru decorul vasului, dar și pentru armonia și eleganța formei, tot mai imaginativ prelucrată sub aspectul zoomorf sau antropomorf.

8 Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p. 84

9 Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p.223

10 *Ibidem*, p.23

11 Manuela Wullschleger (ed.), *L'art néolithique en Roumanie*, Napoli, Arte'm, 2008

individualizate dar la fel aduse la piept, în cruce (evident, un gest ritualic), nas *en bec d'oiseau* –, dar deosebit este discul orizontal ce ilustrează probabil un element de acoperire a capului.

De același tip, dar neobișnuită prin redarea unui grup statuar, este perechea de la Gumelnița: figurina din teracotă cu corp cilindric, cu brațele în cruce, cu capul schematizat canonic, apare acum în dublu exemplar – o femeie și un bărbat, la care sexele apar figurate, fiind semnalată astfel hierogamia specifică cultelor naturiste. Neașteptată este și redarea unui sentiment, cel de duioșie, prin gestul de îmbrățișare a femeii de către bărbat, care îi cuprinde gâtul cu brațul stâng, și al barbatului de femeie, care îi înlănțuie mijlocul.

O serie de figurine redă personajul șezând, în atitudini destul de variate, stilizarea simplificând de asemenea formele anatomice: membrele tubulare sau chiar cu secțiune pătrată, chipul, cu creasta nasului și cu perforațiile lobilor sau ale coafurii (caracteristice culturii Gumelnița). O statuetă de la Căscioarele ține un copil în brațe, iar la două figurine, de asemenea așezate (de la Gumelnița și de la Căscioarele), se remarcă detaliile tronurilor. Toate aceste figurine așezate au bine surprinsă poziția șezând, de un firesc care apare în contrast cu modelajul grosier al volumelor.

Altă serie, târzie și care nu conține foarte multe exemplare, este cea a statuetelor cu rochie-clopot[12], goale în interior, cu abdomen bombat, cu cap schematizat după canonul cunoscut și cu decor la exterior, dar nu cel specific, meandric, ci sub formă de simple dungi paralele.

Făcând parte din această serie, dar putându-se regăsi și în rândul vaselor antropomorfe – ca suport de vas –, este și tipul de *coefore*: statuete ce poartă un mic vas pe cap. Cele de la Gumelnița și de la Glina au corp scund, figuri (uneori duble, ca în capetele *Janus bifrons*, creativitatea artistului primitiv fiind prezentă aici în privința originalității) stilizate după canon, vopsite cu alb, gura marcată printr-un șir de perforații, ca și lobii urechilor, mâinile desprinse corp, ridicate în sus, sprijinind vasul. Rochiile-clopot sunt decorate cu striuri sau, la statueta de la Glina (la care vasul lipsește) rochia are benzi late albe și roșii, fața (unică) a statuetei fiind expresiv detaliată, cu ochii rombici pictați cu roșu și conturați cu negru, gura desenând un surâs; diferite motive decorează și brațele și pieptul rochiei, probabil un colier de mărgele lungi, albe.

O serie de statuete aparține tipului tesalian (imită pe cele din Tesalia), prin lipsa capului, plasticii gumelnițene fiindu-i specifică de altfel existența statuetelor cu cap amovibil. Pe teritoriul României nu s-a găsit nici un cap detașabil, dar în Tesalia ele erau din piatră și pictate, cu un modelaj geometrizat, de o esențializare aproape modernă[13]. Exemplare de statuete de până în 20cm înălțime au fost descoperite la Gumelnița și la Căscioarele, cu un corp cilindric (ca cele din seria cu corp-coloană) sau tronconic (semănând cu statuetele cu rochie-clopot), fără picioare și fără brațe sau cu brațele ca niște torți. În locul gâtului, un orificiu primea capul modelat aparte, care se schimba probabil după cerințe. Unele au sânii accentuați.

Au fost găsite și câteva capete rupte ale unor figurine, modelate cu corectitudine (Căscioarele), cu proporții reale ale fragmentelor feței (fruntea teșită ar putea reflecta dolicocefalia multor cranii ale timpului, găsite în morminte[14]), cu expresivitate a chipului (ca la cel de la Gărăgău), la care se degajează ochii migdalați, urechile perforate, iar linia nasului și a sprâncenelor este comună și comună și cu cea a urechilor. Motive gravate decorează gâtul[15].

12 Probabil o dată cu răspândirea unui nou tip de veșmânt. Cf. Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p. 84
13 Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p.233
14 *Ibidem*, p.227
15 Manuela Wullschleger (ed.), *op. cit.*, p.146

Statuetele gumelniţene în piatră sunt puţine; amintim una de la Gumelniţa, care reia una dintre tipologiile celor în os, şi una de la Pietrele, fragmentar păstrată.

Ampla serie a figurinelor din os (găsite în diferite situri gumelniţene: (Glina, Gumelnița, Sultana, Căscioarele, Jilava, Vidra) este foarte stilizată, aproape stereotipic, fără indicii de ordin anatomic. Se pot distinge 3 tipuri: unul ca o prismă alungită, cu secţiune triunghiulară, păstrând aspectul osului din care este lucrat, la care se distinge nasul ascuţit; al doilea tip schematizează excesiv silueta, osul fiind aplatizat, cu o uşoară bombare; se distinge capul cu urechi lungi, gâtul lung şi corpul dreptunghiular, mărginit de perforaţii. Cel mai frecvent întâlnit este tipul al treilea, care repetă schema cu braţele în cruce a statuetelor în lut, realizat însă din oase plate, foarte subţiri (1-3mm)[16], reproducând conturul unei siluete umane. Se cunosc două variante. Prima are exemplare foarte simple, dreptunghiulare, cu câte două crestături pe fiecare latură prin care se despart capul, trunchiul şi partea de jos a corpului şi se înscrie în tipologia supranumită *en violon* (cu corpul în formă de vioară), analogia cu piese găsite în aşezările de la Troia fiind evidentă[17]. A doua variantă (aproximativ 10cm) are piese mai detaliate ca formă (cu un cap pentagonal, pe care se disting gropiţele ochilor, dar şi perforaţiile laterale), cu găuri pe laturile torsului (rombic), care semnifică golurile rămase între corp şi braţele îndoite, uneori picioarele fiind despărţite; dar şi ca decor – incizat, semnificând tatuajul.

Două pandantive gumelniţene din aur și-ar putea găsi locul între reprezentările antropomorfe prin schematizarea de tip idoli *en violon*: un inel cu o prelungire trapezoidală, alt pandativ având aceeași formă, dar bombată, concavo-convexă, iar partea circulară nu mai are gaura centrală. Decorul lipsește pe toate aceste piese din aur.

Seria vaselor modelate antropomorf, de o mare diversitate de decoruri şi detalii specifice care le unicizează și care particularizează cultura Gumelnița, ne pune la dispoziție două exemplare de o plasticitate inegalabilă, care le situează printre cele mai valoroase piese în care sculptura își dă mâna cu olăria din întregul Neolitic.

Zeița de la Vidra (jud. Ilfov) își justifică supranumele pe de o parte prin rolul ei de piesă de cult (nu ca obiect ultilitar folosit în gospodărie) (pandantivul din aur care o împodobea ne confirmă aceasta), dar şi prin înaltul grad în care este evidențiată plasticitatea formei umane. Masivitatea corpului este tradusă și printr-o dimensiune considerabilă a artefactului (peste 40cm înălțime)[18]. Dar lipsa zveltețeі este compensată de atenția acordată detaliilor (mâinile cu 5 degete aşezate pe abdomen), de realismul neschematizat al corpului, de registrele cu incizii cu rol doar de decor al suprafeței acestei adevărate statuete.

Deși ceva mai mic, *Zeița de la Sultana* (jud. Călărași) se ridică la aceeași valoare artistică. Dacă la vasul descris mai sus, cap nu există (capacul care îl alcătuia nu s-a păstrat), la acesta din urmă, gura vasului (nici aici nu s-a păstrat capacul[19], care probabil reprezenta coafura[20]) se deschide deasupra feței, modelată stilizat, dar cu acuratețe: ochi migdalați (întredeschiși?), gura triunghiulară, decorată cu un șir de adâncituri, urechile perforate cu câte 4 găuri, arcadele sprâncenelor (ce alcătuiesc, împreună cu linia nasului, pragul gurii vasului)[21]. Subțirimea brațelor accentuează masivitatea corpului. Mâna stângă sprijină bărbia, în atitudinea *gânditorului* (probabil tot un gest ritualic, la care contribuie ochii întredeschiși). Ornamentația cu grafit, în vopsea albă pe fond cărămiziu, folosește motivul meandro-spiralic,

16 Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p.245

17 O ipoteză inedită ar fi că erau folosite ca piese componente din instrumente muzicale cu corzi. Cf. Eugen Comșa, *Despre "figurinele en violon" din aria culturii Gumelnița*, in *Pontica*, X, 1977, Constanța, p.49 și urm.

18 Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p.233

19 Manuela Wullschleger (ed.), *op. cit.*, p.159

20 Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.86

21 Anton Nițu, *Reprezentări antropomorfe pe ceramica de tip Gumelnița A*, in *Danubius*, II-III, 1969, Galați, p.23

dar redă și detalii de accesorii vestimentare: încălțămintea cu sistemul de prindere vizibil. Ca și în cazul figurinelor antropomorfe cucuteniene, decorul acestor corpuri nu redă veșminte (care ar trebui să fie mult prea subțiri, formele corpurilor fiind foarte evidente), ci tatuajul.

În schimb, la vasele mai mici, realismul și detalierea nu sunt urmărite, ci doar respectarea canoanelor. Două serii de vase antropomorfe au capetele preluate după modelul statuetelor, una dintre serii având corpul bombat, în forma de butelie, care preia tipul de rochie-clopot de la figurine (probabil aici îmbrăcămintea fiind redată și prin decorul incizat) și brațe cilindrice[22].

Cealaltă serie are corp bitronconic și nu are brațe, la aceste vase capacul ilustrând calota cranianã. Vasul găsit la Sultana, probabil o divinitate, are fața cu două perechi de ochi, iar gura perforată cu găurele, decorul fiind realizat în vopsea albă; la al doilea, descoperit la Măgura-Gumelnița, capacul nu s-a păstrat, iar fața are nasul, dar și ochii, în relief[23].

O mare varietate de forme o au astfel și capacele găsite, modelate în formă de cap uman sau redând o față omenească. Cele mai bine realizate sunt cele găsite la Ciolănești-Teleorman. Cu decor pictat cu grafit și cu alb și cu calota vopsită în roșu, ori cu detaliile feței atent redate (chiar pleoapele sunt redate și nările, prin mici găurele), stilizate, adânc reliefate, distingându-se surâsul, aceste fețe au o înfățișare foarte realistă.

Cel de la Vidra (5cm)[24] are expresivitate a profilului, cu nas și bărbie puternice, gura incizată adânc, ochi migdalați, coafura cârlionțată stilizată prin mici protuberanțe ascuțite, creativitatea și simțul artistic al realizatorului fiind evidente în nota anecdotică urmărită.

Și la Orbeasca de Sus s-a găsit un capac prosopomorf, cu perforații ale gurii și ale arcadelor puternice, care se ridică deasupra ochilor migdalați; iar la cel de la Gărăgău, gura este groasă, perforații punctând buza de jos și urechile, inciziile indicând părul[25].

Și mânerele capacelor sunt decorate uneori cu capete – un capac de la Ciolănești are mânerul sub forma unei jumătăți superioare de trunchi uman, care face corp comun cu capul, brațele prelungind umerii[26]. De asemenea, suporturile vaselor pot avea înfățișare umană, precum cel de la Vidra, a cărui funcție este deosebită, dar înfățișarea este cea tipic gumelnițeană: capul nu se detașează de corp, realismul feței are o valoare artistică aparte: fața are detalii în relief, ochi, gură și urechi perforate, nas coroiat, corpul preluând forma rochiei-clopot, fiind decorat cu striuri[27]. Brațele – cu care sprijinea vasul de pe creștet – se desprindeau de corp, dar acum sunt rupte.

O altă serie de vase au legătură cu reprezentările antropomorfe doar prin aplicații ale fețelor umane sau chiar ale unor întregi siluete (în basorelief sau statuete). Din prima categorie face parte un fragment de vas de la Gumelnița, chipul elipsoidal redând schematic nasul reliefat și ochii migdalați, aparte fiind prezența la baza gâtului a celor două brațe cu mânuțe cu 3 degete[28]. Tot de aici provine și un vas păstrat integral, cu fața redând corect modelate segmentele anatomice. Similitudini se pot găsi cu *urnele cu figură umană* din Troia, cărora însă se pare că piesele noastre le sunt anterioare[29].

Celei de a doua categorii aparține un fragment de chiup găsit în aceeași așezare, pe care au fost modelate două siluete umane, în relief, cu brațele ridicate. Dar și statuete întregi ornamentează vasele, ca cea de la Vidra, care fusese probabil aplicată pe un vas – reușit exemplu din seria *gânditorilor*, cu capul sprijinit de mâna stângă, susținută, la rândul ei, de

22 Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p.234-235
23 Manuela Wullschleger (ed.), *op. cit.*, p.155
24 Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.87
25 Manuela Wullschleger (ed.), *op. cit.*, p.146
26 Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p.237
27 Manuela Wullschleger (ed.), *op. cit.*, p.158
28 Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p.237
29 *Ibidem*, p.237

mâna dreaptă –, sau ca statuetele feminine de la Căscioarele, care ornamentau un mare vas, având capul hexagonal, cu adâncituri accentuând gura și urechile, mâinile fiind așezate pe abdomen. Un frumos exemplu este cel al unei cupe de la Sultana, păstrate integral, în interiorul căreia două figurine așezate reprezintă o femeie cu brațele așezate pe abdomen, îmbrățișată de un bărbat cu sexul vizibil. Roșu și alb, un decor spiralat acoperă corpul femeii, dar și cupa – aici, romburi diamantine[30].

Aparținând acestei categorii, menționăm un exemplu care face notă aparte prin încercarea de compoziție, singulară[31] pentru sculptura întregului Neolitic. Este vorba despre un capac de la Gumelnița, cu o siluetă umană (ruptă) așezată în centru, cu două protome de cornute lipite între ele, dispuse la marginea capacului, la care se adaugă și alt cap de animal cornut, cu spatele spre statuetă.

Nici dimensiunile, de câţiva centimetri, nici modelajul foarte schematizat, nu oferă posibilitatea figurinelor zoomorfe gumelniţene, numeroase, de altfel, să aibă un înalt nivel artistic. În general, reprezintă animale domestice – cornute (berbeci, boi, ţapi, modelate cu abilitate şi chiar forţă de sugestie) –, dar şi animale sălbatice, păsări. Cea mai reuşită este o figurină de vulpe de la Pietrele: expresivă prin surprinderea cu abilitate a poziţiei de aparentă relaxare, în spatele căreia se simte încordarea aşteptării, remarcabil fiind simţul de observaţie al artistului, care îi redă poziţia arcuită a corpului, răsucirea capului, coada stufoasă, cu atât mai mult cu cât reprezentarea nu măsoară decât 6cm[32]. Dar s-au găsit şi realiste figurine de arici, unde remarcabilă este realizarea plastică a ţepilor. Păsările (de la Căscioarele sau de la Vidra) sunt redate în poziție de zbor, cu aripile desfăcute și gâtul curbat, dar picioarele sunt rezumate la un suport cu baza lățită.

Și vasele zoomorfe gumelniţene sunt cunoscute în număr foarte mare, cum ar fi cel de la Ulmeni, cu gât înalt, la care micile proeminenţe schematizează labele, botul, urechile, dar decorul este puternic contrastant, spirale roșii pe fond deschis. Sau ca cel de la Calomfirești, care înfațișează un bovideu, cu decor meandric pictat specific gumelniţean, în tehnica cu grafit. Forma este schematizată, cu corp bombat și cu patru picioare, capacul, reprezentând spinarea, nefiind păstrat. Deși similar, vasul de la Hârșova este aparte prin combinaţia hibridă pe care o o oferă, între corpul de animal și capul uman pictat cu vopsea albă, aplatizat, cu gura incizată adânc și cu câte un șir de perforaţii laterale. O ființă fantastică ilustrează și rytonul de la Gumelniţa.

Deși doar un fragment, vasul de la Căscioarele este o altă încercare de compoziție sculpturală, dat fiind statueta umană (de la care au rămas doar picioarele) care se pare că era sudată pe capul zoomorf din care s-a păstrat doar partea anterioară, cu botul și ciotul unei urechi (corn?).

Și capace gumelniţene modelate zoomorf au fost găsite, reprezentând în general protome de animal – ca cel de Vidra, al cărui bot lung și arcuit în jos sugerează un tapir, sau ca cel de la Gumelnița sub forma unui porc realist modelat ca formă, dar cu urechile perforate și cu un ornament sub forma de dungi albe, care este un simplu decor (aici nemaifiind vorba despre tatuaje sau accesorii vestimentare, ca în cazul reprezentărilor antropomorfe).

Un mic mâner de capac descoperit la Vidra reprezentând o protomă de cerb, deși are tocmai coarnele rupte, încântă prin expresivitatea multitudinii de planuri ale botului prelung, ale ochilor aproape umani datorită arcadei sprâncenare puternic arcuite. O toartă zoomorfă (în formă de cap de pasăre) are și cupa cu decor bicrom de la Sultana.

30 Manuela Wullschleger (ed.), *op. cit.*, p.153
31 Și la Sultana s-a descoperit un capac similar, despre care vom vorbi mai jos, cu trei protome de cornute, dar la care statueta umană s-a pierdut. Cf. Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p.243
32 *Ibidem*, p.250

Similar vaselor decorate cu reprezentări umane, s-au găsit vase gumelniţene pe care se află animale redate în întregime sau doar protomele, ca element ornamental (fără rol de toartă). Un vas de la Teiu (Muntenia) (25cm diametrul)[33] este înconjurat de un relief de 4 benzi terminate cu capete rombice de serpi, între care sunt modelate, de-o parte şi de alta a vasului, câte un profil de bovideu, cu coarne arcuite şi bot alungit. Tot de bovină este şi mica protomă de pe un capac de la Gumelniţa, a cărei plasticitate este dată de eleganţa coanelor mari, care, împreună cu decorul policrom al capacului, ne asigură de destinaţia ritualică a vasului.

De amintit aici şi reprezentările animaliere gumelniţene din aur. Una dintre acestea, descoperită la Gumelniţa, este cea mai veche încercare în arta orfevreriei de pe teritoriul României[34]: un pandativ reprezentând două coarne de consacraţie răsucite şi decorate pe margini cu şiruri de proeminenţe *au repousse*.

Varietatea mare a sculpturii gumelniţene cuprinde şi modelele miniaturale ale unor construcţii şi piese de mobilier. Din prima categorie face parte renumitul *Sanctuar miniatural de la Căscioarele* (51x13x24,2cm)[35]. Nu reprezintă o simplă locuinţă, ci un ansamblu arhitectural unitar, probabil ritualic: o înşiruire de patru frontoane care surmontează o platformă străpunsă de două rânduri de perforaţii circulare mari. Sinteza formelor este completată însă de detaliile care aduc un plus de plasticitate: coarnele ce decorează partea de sus a frontoanelor, uşile de pe cele patru faţade, decorul care ilustrează asize ale terasei.

Decor incizat ornamentează şi altarul rectangular cu picioare de la Lişcoteanca 8x33cm[36]. În schimb, alte modele miniaturale sunt nedecorate: în special, s-a descoperit o serie de mici locuinţe (Aldeni, Izvoarele), situate pe platforme sau suspendate pe picioare. Micile modele sunt geometrizate, au planuri patrulatere, pereţi închişi sau deschişi, uneori frontoanele mai elaborat realizate. Dar s-au găsit şi mese – o masă rotundă, cu trei picioare –, scaune[37].

Indiferent de o tipologie sau alta, ori de faza căreia aparţin, aceste sculpturi respectă anumite canoane, care sunt prezente în toată sculptura gumelniţeană şi care limitează libertatea. Creativitatea intră însă în scenă în unele cazuri particulare, care probabil se datorează mai mult variaţiilor miturilor. ...Şi aceasta pentru că scopul acestor statuete era cel de obiecte de cult în cadrul practicilor magico-religioase. Cel mai posibil să fi fost idoli, dar cel puţin amulete apotropaice unele dintre ele erau: ne-o spune dimensiunea lor mică, dar şi schematizarea tipologică. Oricum, concepte ca fertilitatea, fecunditatea, maternitatea aveau foarte largă răspândire în rândul populaţiilor de agricultori şi crescători de vite ale Neoliticului. Preponderenţa figurinelor feminine (în plus, şi modelate după canoane) ne demonstrează în primul rând că ele nu sunt simple jucării, ci simboluri ce ajută înţelegerii complexităţii vieţii religioase a timpului. Întruchipează pe Marea Zeiţă creatoare a vieţii, redată în ipostaza Mamei Universale, asimilată cu glia roditoare[38]. Figurinele masculine sunt mai rare şi îl reprezintă pe acolitul necesar perpetuării vieţii (principiul secund) (a cărui frecvenţă uneori creşte, fiind găsit în număr mai mare în unele aşezări, în cazuri de schimbare a mentalităţilor); acesta are, în general, dimensiuni mai mici. (De altfel, şi statuetele de animale, cornute sau nu, au legătură tot cu practicile şi cu superstiţiile prin care se dorea asigurarea sănătăţii şi înmulţirii animalelor domestice sau, în cazul reprezentărilor animalelor sălbatice, succesul la vânătoare).

33 *Ibidem*, p.256
34 Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.268
35 *Ibidem*, p.87
36 Manuela Wullschleger (ed.), *op. cit.*
37 Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.86
38 D. Monah, *Organizarea socială, religia şi arta în epoca neo-eneolitică*, in Mircea Petrescu-Dâmboviţa, Alexandru Vulpe (coord.), *op. cit.*, p.170

De altfel, și multitudinea de gesturi în care sunt reprezentate personajele antropomorfe (brațe întinse lateral sau ridicate în sus, în poziția orantei, brațe în cruce pe piept sau pe abdomen, ori cu o mână ținând cotul celeilalte, care sprijină bărbia, uneori chiar cu picioarele îndoite în dansuri ritualice, ca la statueta din perioada de tranziție de la cultura Boian, reprezentând un personaj masculin, găsită la Ipotești, în vestul Munteniei[39]) ridică o serie de interogații asupra existenței și complexității sentimentelor religioase ale timpului. Mesajul (meditație, intermedieri – orantele – între oameni și zeitatea principală, dansuri ritualice, cultul fertilității) care transpare este cu atât mai elocvent cu cât se folosește un minimum de mijloace artistice, foarte puternice însă, nerecurgându-se nici la realism, nici la o rigoare prea mare, fapt ce ar fi diluat forța mesajului urmărit.

La fel de dificile sunt și întrebările asupra posibilităților omului neolitic de a produce arta în mod conștient sau de a se cantona în limitele unui simplu meșteșug.

...Dar rezultatele sunt admirabile și într-un caz, și în altul. Pentru noi, cei de acum, aceste piese sunt opere de artă. Pentru realizatorul de atunci, probabil erau piese de cult, obiecte pe care le utiliza în practicile ritualice, dar ceea ce e sigur este că de un simț estetic primordial el se bucura, ceea ce îl făcea să obțină obiecte de o calitate artistică incontestabilă, chiar dacă nu gândea aceste artefacte ca pe lucrări de artă. În ciuda dimensiunilor reduse și a hieratismului inerent scopului cultic, artistul a știut să le surprindă cu îndemânare, chiar dacă fără prea mare acuratețe, unele detalii, să le redea mișcarea firească. Fie că e vorba despre tipurile comune, fie că vorbim despre abaterile care denotă libertate, artistul primitiv a dovedit depărtare de la simpla și banala imitație. Simțul de observație, capacitatea de memorare, dar și imaginația, abilitatea de a sintetiza și gradul superior de abstractizare a formei stilizate – toate acestea sunt dovezi ale inteligenței sale estetice, dar și ale nivelului și modului de gândire ale omului acelor timpuri.

BIBLIOGRAFIE

Comșa, Eugen, *Despre "figurinele en violon" din aria culturii Gumelnița*, in *Pontica*, X, 1977, Constanța, p.45-51

Comșa, Eugen, *Gesturi redate de figurinele neolitice din sudul României*, in *Acta Musei Napocensis*, 33, 1996, Cluj-Napoca, p.191-208

Dumitrescu, Vladimir, *Arta preistorică* în România, vol.I, București, Ed. Meridiane, 1974

Miclea, Ion, Florescu, Radu, *Preistoria Daciei*, București, Ed. Meridiane, 1980

Monah, D., *Organizarea socială, religia și arta în epoca neo-eneolitică*, in Mircea Petrescu-Dâmboviţa, Alexandru Vulpe (coord.), *Istoria românilor,* vol.I, *Moştenirea timpurilor îndepărtate*, Bucureşti, Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010

Nițu, Anton, *Reprezentări antropomorfe pe ceramica de tip Gumelnița A*, in *Danubius*, II-III, 1969, Galați, p.21-42

Wullschleger, Manuela (ed.), *L'art néolithique en Roumanie*, Napoli, Arte'm, 2008

39 Eugen Comșa, *Gesturi redate de figurinele neolitice din sudul României*, in *Acta Musei Napocensis*, 33, 1996, Cluj-Napoca, p.194

THE RELIGIOUS LITERATURE FOR CHILDREN IN „THE UNIQUE BOOK"(1946)

Antonina Silvia FRANDEŞ ANDONE
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: The period between the two world wars is considered to be a fertile ground for children literature. In their approaches, the creators of children literature, had in view the fact that in preparing for life, literature was second after religion.
Religious literature was naturaly included in the textbooks of the time.The „Unique Book" for the 6th grade of 1946 proves the selection of literary works on criterion of their moral and religious substance. Many of the literary texts could be easily regarded as religious as long as the religious symbols, the characters from the sacred area, the themes and faboulos events are cores around which they wove stories, legends or poems. An important fact is the presence of moralizing stories.

Keywords: children literature, interwar period, legends, moralizing stories, textbook

Perioada dintre cele două războaie a constituit un teren fertil pentru literatura care se adresa celor mici. În demersurile lor creatorii de literatură pentru copii porneau de la premisa că în pregătirea pentru viaţă, literatura era a doua în ordinea importanţei, după religie. S-a ajuns la părerea majoritară că opera literară valoroasă pentru copii şi tineri avea aceleaşi valenţe estetice ca şi opera literară pentru adulţi. O trăsătură esenţială a operelor literare este îmbinarea valorilor etice cu cele estetice iar prin conflictul dual bine-rău, copiilor li se oferă modele de viaţă pozitive sau negative.

Numeroasele reviste pentru copii din perioada interbelică (*Flueraşul,1910-1912, Revista copiilor şi a tinerimii, 1913-1925, Lumea copiilor, 1922-1927, Dimineaţa copiilor, 1924, Universul copiilor, 1926-1948)* au stimulat atât interesul pentru literatura de gen cât şi pentru creaţia însăşi reflectând lumea celor mici.[1]

În afară de aceste publicaţii literatura şi-a găsit firesc locul în manualele destinate şcolilor din acea vreme. Un exemplar al „Cărţii unice" pentru clasa a VI-a din anul 1946 face dovada selecţiei operelor literare pentru copii pe criteriul substratului lor moral-religios. „Partea literară" propune şcolarilor spre lectură fragmente literare aparţinând unor autori consacraţi (Mihail Sadoveanu, Ion Creangă, Vasile Alecsandri, George Coşbuc, L.Tolstoi, C.Negruzzi, Nestor Urechia) precum şi literatură populară. Indiferent de origine, multe din conţinuturile literare prezente în acest manual pot fi cu uşurinţă încadrate în categoria literaturii religioase atâta vreme cât simbolurile religioase, personajele din sfera sacră, tematica şi evenimentele miraculoase sunt nuclee în jurul cărora s-a ţesut o poveste, o legendă sau o poezie. Un fapt important de subliniat este prezenţa povestioarelor cu caracter moralizator.

O specie literară predilectă în „Cartea unică" este legenda. Autorii au preferat-o deoarece este „un text încărcat de sensibilitate, de o inegalabilă frumuseţe artistică şi foarte apropiată basmului, astfel încât puterea de receptare a copilului e mereu vie"[2]. Receptivitatea copiilor la legende se explică prin imaginaţia lor bogată şi acceptarea, în acelaşi timp, a realităţii şi fanteziei.

[1] Hristu Cândroveanu, *Literatura română pentru copii*, Editura Albatros, Bucureşti, 1988, pp.24-25
[2] Olga Morar, *Un deliciu literar: cartea şi revista pentru copii* în *Luceafărul românesc*,nr.9/2011, revistă online de literatură şi cultură românească, accesat 17.02.2015

Legenda este o povestire, de obicei de dimensiuni reduse, având uneori elemente fantastice şi miraculoase, bazate pe fondul real al unei întâmplări sau pe miezul imaginar, mitic al acesteia.

Dicţionarul de terminologie literară defineşte astfel legenda: „... o specie a genului epic, o naraţiune în versuri sau în proză, amestec de adevăr şi ficţiune cu privire la originea unor fiinţe, lucruri, momente istorice, ţinut sau fapte aleunor eroi“ [3]

Ştiinţa folcloristică defineşte legenda ca o creaţie literar – artistică la interferenţa dintre basm şi mit, în care explicaţiile, cu elemente fantastice şi miraculoase, pornesc de la un fond real sau de la un adevăr ştiinţific cărora li se adauga uneori un înveliş de glumă, încât, deseori, acţiunea concentrată alunecă nu numai spre basm, ci şi spre snoavă.

Valoarea legendei nu constă atât în conţinut, cât în forma literar – artistică de a comunica adevăruri şi a nuanţa bogate valori morale.

Dintre legendele cuprinse în manualul din 1946 amintim: „Albina şi ariciul sau cum s'au făcut munţii", „Floarea reginei", „Licuricii" , „Păsărica şi coroana de spini". Acestea se înscriu în categoria legendelor etiologice întrucât aduc explicaţii despre formaţii geologice (munţii), precum şi despre natura vegetalelor şi insectelor.

Semnificativă e legenda „Albina şi ariciul sau cum s'au făcut munţii" în care sunt folosite modalităţi artistice variate pentru a explica originea şi trăsăturile vieţuitoarelor precum şi a respectivei forme de relief.

Prologul cu determinarea spaţială şi temporală relevă când a avut loc întâmplarea excepţională narată - în vremea genezei, în timpul fabulos al începuturilor: „După ce a urzit Dumnezeu pământul..."

Legenda „Albina şi ariciul sau cum s'au făcut munţii" este organizată într-un singur episoad narativ. Este construită pe o opoziţie care provoacă traiectul naraţiunii şi justifică metamorfoza sau modificarea *statutului* iniţial al eroului.

Naraţiunea legendei începe aducând în prim plan dialogul dintre Creator şi albină, care, este trimisă a interoga toate vieţuitoarele despre cum ar trebui Dumnezeu să întrebuinţeze „un bulgăraş de humă" rămas după ce a croit pământul. Negăsind nici un răspuns potrivit, albina se îndreptă spre buricul pământului unde se găsea bordeiaşul ariciului.

Întâlnirea cu ariciul cel „înfoiat în ţepi" conduce la rezolvarea dilemei iniţale. Deşi ariciul de dovedeşte a fi un interlocutor dificil, albina, descurcăreaţă, trage cu urechea şi află gândurile ariciului recomandat de un vrăjitor a fi „înţelept şi sfătos".

Deznodământul legendei aduce asupra albinei atât binecuvântare cât şi blestem. Strădaniile sale au fost răsplătite cu darul de a face miere.Văzându-se în graţiile divine,ea îi cere lui Dumnezeu şi o armă de apărare, iar Creatorul generos îi dă un ac. Dar ,impertinenţa albinei de a cere ca victima înţepăturilor sale să moară, atrage blestemul divin asupra sa. Pierderea acului va însemna moartea albinelor.

În finalul legendei, cititorului i se explică cu maximă precizie şi simplitate nu doar metamorfoza albinei ci şi originea munţilor.Dumnezeu a folosit „bulgăraşul de humă" ca să-i creeze. Ariciul şi-a păstrat aceleaşi trăsături: „tot îmbufnat şi ţepos se arată şi în ziua de azi".

Acţiunea unei alte legende, „Floarea Reginei", este plasată tot în timpurile imemoriale ale începutului lumii: „Ci-că după ce a făcut lumea în şase zile, Dumnezeu s'a odihnit în a şaptea zi.Ca să-i mai treacă de urât, s'a dus să se plimbe prin raiu."

Atmosfera evocată este cea de armonie deplină ca rezultat al dragostei divine revărsate în creaţie. Tabloul paradisiac zugrăveşte relaţiile armonioase dintre animale , fapt aproape neverosimil pentru cititorii conştienţi de realităţile lumii, dar credibil pentru cei „cu inima curată" precum a copiilor: „leii se gudurau pe lângă căprioare, lupii stau de vorbă

[3] C. Fierăscu, Gh. Ghiţă, *Dicţionar de terminologie literară*, Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1969, p. 301.

frăţeşte cu oile, vulpile glumeau cu iepurii.Într'un colţ, un uliu cât toate zilele, scărpina în cap, ca o mamă bună, un puişor de găină".[4]

Cadrul edenic este completat de Adam şi Eva a căror prezenţă este pur formală căci eroii legendei sunt de această dată aştrii cerului. Jocul feeric al stelelor vegheate matern de mama Lună aduce în prim plan adevărata eroină a legendei – o steluţă „sfiicioasă, strălucind cumpătat". În acest caz eroina suferă o dublă metamorfoză: una prin binecuvântarea divină ca răsplată a cuminţeniei sale (înţeleasă ca smerenie) iar cea de-a doua prin propria-i dorinţă de a-şi găsi un loc pe pământ.

Prima misiune încredinţată de Dumnezeu o transformă pe mica stea în steaua cea mare şi luminoasă ca un soare, menită să-i călăuzească pe cei trei Magi pentru a-L descoperi pe Mântuitorul lumii. Odată menirea sa încheiată, steaua, călătoreşte în căutarea unui loc de „repaos" pe pământ. Atrocităţile văzute: războaie, nedreptăţi, cruzumi, omoruri, jafuri o făcură să rătăcească îndelung, fără nădejde.

Finalul legendei aduce cu sine revelaţia spaţiului mirific plin de „linişte şi pace dumnezeiască" în care steaua este supusă transformării finale. Legenda capătă o notă autohtonă prin alegerea munţilor Bucegi ca spaţiu al metamorfozei iar cititorii sunt lămuriţi asupra originii Florii Reginei: „Şi, desfăcându-se în mii de steluţe, căzu, de se agăţă de steiurile frumoase şi repezi de pe coastele, brânele şi plaiurile Bucegilor.Fiecare steluţă se făcu o floare albă, în chip de stea, moale ca lâna, care nu se veştejeşte niciodată, Floarea Reginei."[5]

În cartea sa „Gâze", Nestor Urechia , narează o indită legendă intitulată „Licuricii", care se înscrie alături de cele menţionate anterior în categoria legendelor cosmice (etiologice).Titlul nu dezvăluie adevăratul erou al legendei deşi insectele au şi ele un rol în derularea acţiunii şi asupra lor se revarsă harul divin în cele din urmă.

Plasarea acţiunii în „vremea veche" când „lumea era mai bună şi pământul mai curat ca acum" evidenţiază o predilecţie a creatorilor de legende pentru dimensiunile temporale originare, un timp mitic când orice fapt miraculos pare verosimil. În acest cadru purificat, Dumnezeu şi sfinţii săi trăiau asemenea ţăranilor din satele tradiţionale, având „de toate câte trebuiesc la casa omului". Procesul autohtonizării este absolut în ceea ce-l priveşte pe cel mai însemnat dintre sfinţii lui Dumnezeu – Sfântul Petru, care, „ca tot Românul", avea „rostul lui, casa şi treburile în bună rânduială". Cea mai importantă avuţie a sa era o herghelie de cai asemenea celor din poveşti.

Dualitatea bine –rău este pusă în evidenţă de includerea în planul acţiunii a forţelor răului, hoţii de codru. Ca un exponent al categoriei se remarcă *Cucul* care va şi săvârşi furtul în lipsa Sfântului de acasă. Acesta din urmă, înzestrat cu puteri supranaturale, descoperi hoţul dar invocă ajutorul divin pentru a-l prinde . Deşi însoţit de lupi, Sfântul Petru nu avu sorţi de izbândă.Surprins noaptea în pădure, se vede nevoit a cere din nou ajutor de la divinitate pentru a-i lumina calea. Licuricii îl vor ajuta şi drept urmare ei vor rămâne veşnic „făcliile pădurilor" şi de temut pentru cuc care amuţeşte la vederea lor.

Deznodământul legendei aduce lămurire despre eroul transformat sub blestemul Sfântului Petru. Hoţul se prefăcu într-o pasăre sură , singuratică , pedepsită să-şi strige numele de-a pururi- cucul.

„Păsărica şi coroana de spini" este una din legendele complexe, fapt rezultat din îmbinarea elementelor naturale cu cele religioase, biblice.

[4] Nestor Urechia, *Floarea Reginei* în C.Cazan, N.Bâzu, N.Bârliba, P.Bosică, St. Stoicănescu, *Cartea unică*, Editura „Cartea românească" , Bucureşti,1946, p.81
[5] ibidem, p.83

Formula de început „Începe povestea din ziua când Dumnezeu făcând păsările...” conferă naraţiunii un aer mitic. Explicaţia trăsăturilor unei păsări este motiv de întoarcere la origini.

Naraţiunea urmăreşte gradual destinul păsării.Creatorul în atotştiinţa sa a botezat o păsărică „Guşă roşie” fără a-i conferi şi penajul corespunzător. Nedumerită pasărea îi ceru lămurire Domnului dar acesta o îndemnă să-şi capete singură coloritul atât de dorit. Încercările păsării rămaseră fără rezultat sute şi mii de ani. Însă, cum orice cuvânt al divinităţii se împlineşte, a venit şi momentul împlinirii profeţiei. Păsării îi fusese rânduit a fi martoră la răstignirea Domnului. Transfigurată prin sentimentele umane (milă,dragoste pentru osânditul cu coroana de spini, curaj nemăsurat), pasărea simţi imboldul de a face un gest măreţ pentru cel care înţelesese ea că ar pătimi pe nedrept. Fără a avea forţa unui vultur, pasărea se avântă şi trase cu ciocul un ghimpe ce i se înfipse lui Iisus în frunte. În acest moment Dumnezeu Fiul rosti binecuvântarea asupra păsării şi a întregului său neam – vor avea guşile înroşite cu sângele Său.

Lectura legendei pune micul cititor în faţa unor informaţii pe care le asimilează pe calea credinţei căci miraculosul, fabulosul, nu caută să fie descifrate, ci acceptate aşa cum sunt.

Autorii populari au păstrat câteva arhaisme şi regionalisme pentru a da culoare şi savoare textelor, contribuind prin stilul artistic la educaţia estetică şi la dezvoltarea limbajului copiilor.

Valoarea educativă a legendelor rezidă în învăţăturile pe care copiii le pot desprinde din lecturarea acestora, învăţături în care preceptele morale se împletesc cu cele etice, educând unele trăsături pozitive de voinţă şi caracter: curaj, hotărâre , perseverenţă, dârzenie, sinceritate, cinste.

„Încercând să explice, sub mantia feerică a legendei, unele însuşiri reale ale fiinţelor şi fenomenelor din lumea înconjurătoare,legendele inspiră interes şi dragoste pentru natură, prin aducerea ei în centrul atenţiei copilului” concluzionează autorii „Manualului pentru liceele pedagogice şi institutele pedagogice de 2 ani”.[6]

„Cartea unică” include în *Partea* sa *literară* povestiri aparţinând unor scriitori consacraţi, fragmente literare străbătute de fiorul dragostei creştine, menite să emoţioneze , să trezească în sufletul copiilor compasiunea şi generozitatea pentru cei lipsiţi şi necăjiţi.

Mihail Sadoveanu evocă în povestirea „Vestitorii” o emoţionantă întâmplare din satul românesc, petrecută în Ajunul Crăciunului. Eroii, „doi băieţi numai de o şchioapă” pornesc spre satul vecin Viişoara, noaptea la urat cu steaua.Drumul lor devine o adevărată aventură, trăită de cei doi protagonişti cu multă strângere de inimă: „Din când în când se opreau o clipă,cu sufletele înfricoşate, căutând să pătrundă umbra, care-i împresura”.[7]

În seara de Ajun ,copiii, prin statutul inocenţei şi-al condiţiei lor umile , devin mesageri ai tainei divine a Întrupării, a credinţei în zile mai bune: „...şi nădejdea aceasta mergeau s’o vestească cei doi copii, fără să-şi dea seama; cu cântecele şi cu steaua lor se duceau să umple de voie bună inimile oamenilor”.[8] De fapt drumul lor este o refacere a călătoriei Celor trei Magi spre staulul din Betleem.

Firul naraţiunii este întretăiat de pasaje descriptive de certă valoare artistică, redând puternicul contrast ce se conturează între cele două spaţii: anotimpul aspru, sălbăticia naturii versus căminul cald al unei familii tinere, vegheat de icoane şi candelă.

---

[6] Geogeta Munteanu,Elena Bolog, Vistian Goia, *Literatura pentru copii, Manual pentru liceele pedagogice şi institutele pedagogice de 2 ani*,Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1970, p.77

[7] Mihail Sadoveanu, *Vestitorii* în C.Cazan, N.Bâzu, N.Bârliba, P.Bosică, St. Stoicănescu, *Cartea unică*, Editura „Cartea românească” , Bucureşti,1946, p.53

[8] Mihail Sadoveanu,*”Vestitorii”* în C.Cazan, N.Bâzu, N.Bârliba, P.Bosică, St. Stoicănescu, *Cartea unică*, Editura „Cartea românească” , Bucureşti,1946, p.54

Prezenţa divină se face simţită de la un capăt la un capăt la altul al naraţiunii.Contextul însuşi, Ajunul Naşterii Domnului, tanspun cititorul într-o atmosferă aparte în care harul divin se revarsă asupra oamenilor. Cuprinşi de vitregiile naturii, copiii se însufleţesc şi capătă putere doar la simpla rostire a cuvântului „Dumnezeu”. Este momentul când realizează faptul că „rugăciunile bolborosite repede seara şi dimineaţa” capătă un sens tainic pe care nu-l înţeleg deplin, dar îl simt în inimile lor mici dar puternice.

Comportamentul gospodarului este dovada unui profund umanism creştin.Faptul că micii colindători au ajuns la casa sa e privit ca un dar divin.Colindul devine liantul dintre inimile lor : ”Străinii veniţi tremurând prin frig şi întuneric, necunoscuţii care le deschiseră uşa găzduirii, acuma stăteau înfrăţiţi, şi cântecul simplu umplea sufletele de mângâiere şi de lumină”.[9]

„Lumânărică”, proza lui Costache Negruzzi, este una din scrierile cu caracter religios prin natura personajului evocat.Textul a apărut iniţial în „Almanahul de învăţătură şi petrecere pe anul 1844”, tipărit de Kogălniceanu, potrivit informaţiilor lui Nicolae Iorga.[10]

Portretul cerşetorului Lumânărică este portretul unui om moral, poate simbolic sau idealist pentru publicul larg, însă nu şi pentru contemporanii săi care-i cunoscuseră altruismul absolut şi opţiunea de a trăi pentru alţii.

Catalogat de criticul Eugen Simion drept „un fel de Gavroche al uliţei moldave”[11] datorită înfăţişării sale, „desculţ, încins cu o funie şi cu o traistă atârnată la şold”, Lumânărică se doreşte a fi perceput de copii ca un model de milostenie şi sfinţenie. S-a făcut de bună voie cerşetor, vieţuind în smerenie şi sărăcie. A miluit pe săraci şi bolnavi, a apărat pe orfan, văduvă şi pe nedreptăţit, a împodobit şi ctitorit biserici. Se spune că s-ar fi născut în jurul anului 1782, într-o familie de ţărani din ţinutul Tutova, Bârladul de astăzi. Orfan din pruncie, este crescut de o ţărancă evlavioasă care-i transmite dragostea de Hristos şi de aproapele, îndemnându-l să împartă pe la biserici lumânări, lumina lui Hristos cel înviat. Acest om care a iubit sărăcia, dar care a fost mult mai bogat decât boierii Iaşului, a murit sărac şi a fost înmormântat cu fast la Biserica Talpalari. A murit la poarta unei familii boiereşti, îngheţat în luna decembrie a anului 1843. Doamna Marghioala (Maria) Miclescu, din naştere Beldiman, a fost cea care l-a înmormântat pe Lumânărică.

Pecepţia sa a rămas nealterată peste timp, în prezent Biserica Talpalari unde este înmormântat dorind să iniţieze demersuri pentru canonizarea sa.

Din punct de vedere artistic „portretul umilului personaj din Lumânărică se dezvoltă într-o mică şi bună nuvelă care anticipează pe Agârbiceanu…”[12] şi el aplecat spre lumea celor umili dar virtuoşi.

Valenţele educative ale textului sunt sintetizate într-o „estetică a duioşiei”[13]menită să-i sensibilizeze pe cei mici pentru a nu rămâne nepăsători la durerile şi nevoile celor din jur.

Analizând conţinutul „Cărţii unice” din 1946 constatăm că unul dintre criteriile de selecţie a textelor literare este caracterul lor religios, fapt explicabil prin moştenirea culturală clădiă pe fundamentele creştine şi prin orizontul de aşteptări în special al cititorilor rurali.Cuprinsul manualului este foarte asemănător cu cel al calendarelor şi almanahurilor religioase interbelice, unele povestiri sau legende figurând şi în cuprinsul acestora. Manualul nu duce lipsă de un bogat material paremiologic (proverbe, zicători, ghicitori, învăţături, poveţe) atât de util asimilării normelor de comportament şi regulilor de viaţă cumpătată.

---

[9]Mihail Sadoveanu*,"Vestitorii*" în C.Cazan, N.Bâzu, N.Bârliba, P.Bosică, St. Stoicănescu, *Cartea unică,* Editura „Cartea românească” , Bucureşti,1946, p.56

[10] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea, de la 1821 înainte*, Ed Minerva, Buc., 1983 p.165

[11] Eugen Simion, *C. Negruzzi (II)* în *Cultura* nr. 204, Buc., 18 dec. 2008

[12] I.Negoiţescu ,*Costache Negruzzi* în I. Negoiţescu – *Istoria Literaturii române 1800-1945,* Ed. Dacia, 2002, p. 36-37

[13] V. Streinu ,*C. Negruzzi, marele precursor* în *Luceafărul,* nr. 52, 1966, p. 1- 7

Cu siguranţă textele aparţinând literaturii religioase pentru copii prin concizia, simplitatea şi expresivitatea limbii şi stilului, au contribuit la dezvoltarea capacităţilor lor intelectuale şi verbale şi a trăsăturilor de voinţă şi de caracter.Dar mai presus de toate literatura populară precum şi operele literare inspirate de aceasta dau viaţă şi prospeţime unor adevăruri transfigurate prin modalităţi artisitice originale, bogate în resurse morale, contribuind la conturarea profilului religios-moral al copiilor.

Bibliografie

- Cazan,C., Bâzu,N., Bârliba,N., Bosică,P., Stoicănescu,St.,*Cartea unică*, Editura „Cartea românească" , Bucureşti,1946;
- Cândroveanu, Hristu, *Literatura română pentru copii*, Editura Albatros, Bucureşti, 1988;
- Fierăscu, C., Ghiţă, Gh., *Dicţionar de terminologie literară*, Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1969;
- Goia, Vistian, *Literatura pentru copii şi tineret*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2003;
- Iorga, N., *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea, de la 1821 înainte,* Ed. Minerva, Buc., 1983;
- Munteanu, Geogeta, Bolog, Elena, Goia, Vistian, *Literatura pentru copii, Manual pentru liceele pedagogice şi institutele pedagogice de 2 ani*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1970;
- Negoiţescu, I., *Istoria Literaturii române* 1800-*1945*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 2002;
- Raţiu Iuliu, *O istorie a literaturii pentru copii şi adolescenţi*,Editura Prut Internaţional, 2006;
- Vianu ,Tudor, *Arta prozatorilor români*, Ed. Contemporană, Bucureşti, 1941;

Articole:

- Morar, Olga, *Un deliciu literar: cartea şi revista pentru copii* în *Luceafărul românesc*, nr.9/2011;
- Simion , Eugen, *C. Negruzzi (II)* în *Cultura* nr. 204, Buc., 18 dec. 2008;
- Streinu, V. ,*C. Negruzzi, marele precursor* în *Luceafărul*, nr. 52, 1966.

STUDY ON THE UTILITY OF CONTRASTIVE ANALYSIS IN THE CONTEXT OF AUTHENTIC TEXTS CORPUS DEVELOPMENT

Laris BULAI
"Al. Ioan Cuza" University of Ia;i

Abstract: Our paper analyses the condition of the contrastive linguistics in relation with the development of the corpus of authentic texts, nowadays. While the contrastive analysis had faced a real evolution at the beginning of the 20th century, it started to lose the interest of linguists once it was associated to the teaching languages area of study. The lack of a strong theoretical fundament as well as the unreliability of a made-up material used in the analyses has generated a decline of the importance of contrastive studies. Anyway, the things have changed up along with the forthcoming of the corpuses of authentic texts. The elaboration of such authentic language corpuses has drawn the attention of the linguists and it has generated a new evolution of the contrastive linguistics materialized in many corpus based contrastive studies since '70s - '80s.

Keywords: contrastive linguistics, comparative linguistics, contrastive analysis, contrastive study, authentic language corpus.

Preliminarii

Obiectivul principal al unui studiu contrastiv este de a pune în valoare trăsăturile distinctive dintre două sau mai multe limbi cu privire la particularităţi ale anumitor categorii gramaticale, lexicale etc, elementele analizate în cadrul acestor studii putând fi diverse. O reafirmare a lingvisticii contrastive are loc odată cu creşterea semnificativă a numărului de studii contrastive înregistrată începând cu anii '70, după ce, câteva decenii mai devreme fusese asociată tehnicilor de predare a limbilor străine şi astfel marginalizată şi evaluată ca lipsită de importanţă în cadrul cercetării lingvistice. Această reinventare a domeniului a generat apariţia a numeroase lucrări apreciate atât de către lingvişti, cât şi de către specialiştii din domeniul predării limbilor străine, ca urmare a îmbinării metodei contrastive cu beneficiile aduse de apariţia corpusului de texte.

1. Lingvistică contrastivă, studiu contrastiv, analiză contrastivă

1.1. Delimitări conceptuale

Este necesară clarificarea distincţiei dintre sintagmele *studiu, analiză* şi *lingvistică contrastivă*, sintagme folosite pentru a denumi domeniul, metoda şi lucrările cu caracter contrastiv. Astfel, în literatura de specialitate, distingem trei sintagme diferite cu privire la preocupările cercetării de tip contrastiv. Sintagma *lingvistică contrastivă* denumeşte întreg domeniul de cercetare (Krzeszowski 1990: 11), ca direcţie distinctă faţă de *lingvistica istorică, lingvistica comparată* etc. Sintagma *analiză contrastivă* ţine de procesul propriu-zis şi de metoda folosită de către cercetător în studierea divergenţelor dintre limbi (Krzeszowski 1990: 11). Când se utilizează sintagma *studiu contrastiv,* aceasta reprezintă, de fapt, o expresie generică (Krzeszowski 1990: 11) folosită pentru a denumi o lucrare realizată cu ajutorul metodei de *analiză contrastivă*, fapt care o încadrează în domeniul larg al *lingvisticii contrastive.*

1.2. Modalităţi de definire

În 1968, Charles Ferguson vorbeşte despre *analiza contrastivă* ca fiind fundamentală în procesul de descriere a unei limbi (Ferguson 1968: 101). Ea este definită drept o modalitate de investigare a limbii orientată în special înspre lingvistica aplicată, înspre domeniul tehnicii

traducerii şi a predării limbilor străine, menită să identifice punctele de divergenţă dintre două limbi cu scopul de a facilita asimilarea limbii străine. Studiul contrastiv nu trebuie confundat cu metoda comparativă de analiză a două etape din istoria aceleiaşi limbi, metodă utilizată în lucrările de lingvistică istorică (Crystal 2008: 112).

Routledge Dictionary (1998: 250) identifică *analiza contrastivă* cu *lingvistica contrastivă*[1]. Autorii definesc *analiza contrastivă* ca ramură a lingvisticii preocupată de studiul comparativ sincronic al limbilor sau dialectelor, punându-se accent pe identificarea diferenţelor dintre acestea şi diferenţiindu-se clar de *lingvistica comparată* care are caracter diacronic..

1.3. Tipuri de studii contrastive

În conferinţa de la Washington din 1968, lingvistul Charles Ferguson distinge, *în funcţie de segmentul de limbă* care se cere a fi comparat contrastiv, fie cu acelaşi segment (din punctul de vedere al plasării în timp) dintr-o altă limbă, fie cu alte segmente succesive din aceeaşi limbă, două tipuri de *analiză contrastivă*: *analiza a două sau mai multe limbi surori* cu scopul identificării punctelor de convergenţă şi divergenţă dintre acestea şi *analiza nivelurilor din interiorul aceleiaşi limbi* cu scopul observării schimbărilor şi evoluţiei structurilor lexicale, gramaticale etc., din cadrul limbii respective (Ferguson 1968: 101). Lingvistul identifică astfel, lingvistica comparată cu o lingvistică contrastivă preocupată de analizarea diverselor stadii din cadrul uneia şi aceleiaşi limbi.

Distincţia între mai multe tipuri de studii contrastive este făcută şi *în funcţie de caracterul* acestora. Discuţiile legate de specificul exclusiv teoretic sau exclusiv aplicat al lingvisticii contrastive au sfârşit prin identificarea, în cadrul domeniului, a două tipuri de studiu contrastiv. Astfel, lingvistul de origine polonă, Jacek Fisiak elaborează o împărţire a studiilor contrastive în: *studii contrastive teoretice generale* şi *studii contrastive aplicate generale* (Fisiak 1970: 88-89). Ulterior, atât Fisiak, cât şi alţi lingvişti vor reveni asupra acestei probleme şi o vor dezvolta concentrându-şi atenţia pe *necesitatea distincţiei între scopurile* celor două tipuri identificate. Astfel ei disting între *analiza contrastivă ca furnizor de modele lingvistice obţinute prin compararea şi confruntarea limbilor* şi *analiza contrastivă ca instrument pedagogic în asimilarea limbilor străine* (Fisiak 1990: 5).

1.4. Istoricul evoluţiei metodei în studiile contrastive existente

Din punctul de vedere al preocupărilor, *lingvistica contrastivă* reprezintă unul dintre domeniile care studiază limbile prin comparaţie, cu accent pe diferenţele dintre acestea. Lingvistul polonez, Tomasz Krzeszowski (1990: 9), afirmă că există mai multe metode de comparaţie a limbilor, şi anume „lingvistica istorică", „lingvistica tipologică", însă şi mai recenta „lingvistică contrastivă care se referă la un alt tip de comparaţie: prin observarea şi descrierea asemănărilor şi deosebirilor dintre limbi în defavoarea grupării acestora din punct de vedere genealogic sau tipologic".

Cu privire la situarea *lingvisticii contrastive* în cadrul domeniului *lingvisticii generale,* au existat o serie de controverse privind caracterul exclusiv aplicat al acesteia. Părerile au fost diverse şi numeroase, iar criticile s-au îndreptat în mare parte împotriva acestui aspect aplicat al domeniului, fără o fundaţie teoretică pe care să se bazeze. A urmat astfel o serie de conferinţe şi dezbateri pe tema lingvisticii contrastive şi a utilităţii sale ca domeniu de cercetare lingvistică în Washington, sub conducerea lui James Alatis, în Poznan, sub conducerea lui Jacek Fisiak şi în Zagreb, sub conducerea lui Rudolf Filipovic.

Din rândul lingviştilor polonezi care susţin caracterul complex al *lingvisticii contrastive* în cadrul conferinţelor de la Poznan, remarcabilă este, mai ales, contribuţia lui Jacek Fisiak, care încearcă clarificarea statutului acesteia, după ce fusese definită superficial

[1] Terminologia este preluată din *Routledge Dictionary* (1998: 250): „contrastive analysis (also contrastive linguistics)".

ca simplă ramură a lingvisticii preocupată de compararea limbilor. Fisiak subliniază faptul că scopul prioritar al unei analize contrastive este acela de a evidenţia diferenţele dintre elementele comparate în defavoarea asemănărilor (Fisiak 1981: 1).

Cercetătorul restabileşte originea lingvisticii contrastive mult înaintea momentului anilor '50-'60, moment ce era deja recunoscut şi asumat de către cercetătorii americani (Fisiak 1981: 1)[2]. Fisiak încearcă să justifice neglijarea acestei arii de cercetare în lucrările de lingvistică teoretică prin tendinţa generală a lingviştilor de a asocia a lingvistica contrastivă cu domeniul didacticii (Fisiak 1981: 1-2).

El reproşează ignoranţa cu care a fost tratată evoluţia lingvisticii contrastive înregistrată prin lucrările realizate în Europa şi, în special, în estul continentului, ignoranţă care, împreună cu scăderea şi chiar dispariţia totală a publicaţiilor de pe teritoriul american în perioada de după anii '70, a dus la apariţia criticilor adresate lingvisticii contrastive catalogată drept o ramură ce aparţine exclusiv lingvisticii aplicate (Fisiak 1981: 1). Cercetătorul subliniază tocmai caracterul predominant teoretic al primelor lucrări de lingvistică contrastivă. Chiar dacă nici caracterul aplicativ nu a fost în totalitate neglijat, acesta a ocupat, însă, o poziţie de interes inferior în studiile sfârşitului de secol al XIX-lea şi începutului secolului al XX-lea. Fisiak face o incursiune în istoricul lucrărilor cu caracter contrastiv teoretic şi afirmă:

„Interestingly enough, the first published studies were predominantly theoretical in orientation (Grandgent 1892; Viëtor 1894; Passy 1912; Baudouin de Courtenay 1912; Bogorodickij 1915). The applied aspect was not totally neglected (e. g., Viëtor 1903) but was accorded a more peripheral importance. Theoretically oriented contrastive studies were continued from the late twenties throughout the interwar period by Prague School linguists. (...) The second world war aroused great interest in foreign language teaching in the United States where unlimited funds and enormous efforts were spent on the working out of most effective and economical methods and techniques of teaching. Contrastive studies were recognized as an important part of foreign language teaching methodology and, as a result, more applied relevance was assigned to CL (Fries 1945). Nonetheless, interesting theoretical proposals were still advanced (e. g., Trager 1949). Yet, as has been pointed out by Sajavaara (1977: 10), «the theoretical objectives were almost entirly forgotten in the wake of Weinrich's (1953) and Lado's (1957) work»" (Fisiak 1981: 1).

Conform lui Tomasz Krzeszowski (1990: 10), care sprijină ideea caracterului dual al lingvisticii contrastive conform căruia orice studiu de lingvistică aplicată este dependent de un fundament teoretic pe baza căruia se construieşte, reuşita unui astfel de studiu fiind rezultatul unei teorii bine aplicate şi al unor ipoteze şi concepte înţelese şi utilizate adecvat de către lingvistul contrastivist[3] în cercetarea sa.

O altă contribuţie europeană mai recentă este cea a lui Carl James, lingvist britanic, care pune problema apartenenţei analizei contrastive la lingvistica „pură" sau la lingvistica „aplicată"[4]. El admite o interdependenţă a celor două tipuri, pe baza afirmaţiilor lui Corder, conform căruia, existenţa lingvisticii „aplicate" este condiţionată de existenţa lingvisticii „pure". El cataloghează lingvistica contrastivă drept o tehnologie bazată pe lingvistică pură (James 1997: 5).

În spaţiul american, despre *lingvistica contrastivă* s-a vorbit în general, în relaţie cu predarea şi învăţarea limbilor străine. În cadrul celei de-a 19-a *Dezbateri anuale de lingvistică şi studii ale limbii* de la Universitatea din Georgetown, Washington, desfăşurată pe tema

[2] „Contrastive Linguistics, however, has much longer roots than the fifties or even forties of the present century. Although it was not called so until 1941 (Whorf), it goes back at least to the last decade of the 19th century and the beginning of the 20th century".

[3] Sintagma este preluată din Carl James (1997: 1): „the book is concerned with a branch of linguistics called Contrastive Analysis, the practitioners of which we shall call 'contrastivists'".

[4] Conform intitulării capitolului 1.3. *CA as 'Pure' or 'Applied' Linguistics* din James 1997: 5.

lingvisticii contrastive şi a implicaţiilor sale pedagogice, în anul 1968, Robert Lado, decanul Universităţii gazdă şi autorul primului manual de lingvistică contrastivă[5] de pe teritoriul Statelor Unite, *Linguistics across Cultures*, afirmă că lingvistica contrastivă se preocupa de compararea ineficientă a structurilor de suprafaţă până când gramatica generativ-transformaţională a oferit perspectiva asimilării structurilor de adâncime universale din limbă înainte de analizarea diferenţelor dintre structurile de suprafaţă (Lado 1968: 123-125).

Astăzi, lingvistica contrastivă cunoaşte un nou avânt în materie de studii publicate. Vom vedea, în secţiune destinată relaţiei dintre lingvistica contrastivă şi corpusul de text, cum acesta din urmă a influenţat, într-un anumit grad, o reinventare şi o reabordare a analizei contrastivă bazată pe grupuri de texte preluate din limbile avute în vedere.

2. Corpusul de text

2.1. Modalităţi de definire

Instrument de lucru utilizat în lingvistică, *corpusul lingvistic* este definit drept „a collection of texts or parts of texts upon which some general linguistic analysis can be conducted" (Meyer 2004: xi). Obiectivul principal al alcătuirii şi utilizării corpusului de text este acela de a susţine teoria limbii cu exemple concrete şi autentice (Stubbs 2004: 106).

Nefiind o ramură a lingvisticii sau o formă a lingvisticii aplicate în sine, corpusul de text a fost definit drept „an empirical approach to studying language, which uses observations of attested data in order to make generalizations about lexis, grammar, and semantics" (Stubbs 2004: 107). Corpusul de texte poate servi ca resursă lingvistică sau ca instrument de prelucrare a limbii, oferind avantajul folosirii de date de limbă autentică.

2.2. Tipuri de corpus lingvistic

Tipurile de corpus lingvistic se stabilesc în funcţie de următoarele criterii: *cantitate, temporalitate, modalitate, conţinut* şi *comparabilitate* (cf. Cristea 2004: 4).

Dacă ne raportăm la *factorul istoric*, distingem două tipuri de corpusuri, condiţionate de momentul apariţiei şi dezvoltării lor: „corpusuri *pre-electronice* şi *electronice*" (Meyer 2008: 1).

În strânsă legătură cu factorul istoric, menţionăm *criteriul cantităţii*, dat fiind faptul că numărul de elemente conţinute de un corpus depinde radical de metoda de colectare şi ordonare a acestora. Astfel, dacă în corpusurile de început numărul de cuvinte era „adeseori limitat, ca dimensiune, la un milion" (Adolphs & Phoebe 2011: 598) din cauza posibilităţilor tehnologice ale epocii, corpusuri substanţiale au început să se construiască din 1980. Astfel, astăzi, „pentru a fi reprezentativ pentru o limbă, un corpus nu poate fi mai mic de 50 de milioane de cuvinte" (Cristea 2004: 4).

În funcţie de *modalitatea* în care se realizează corpusul (*criteriul modalităţii*), putem vorbi despre *colecţii de texte scrise* în opoziţie cu *înregistrări de vorbire* (Sinclair, Ball 1995; Teubert 1997 apud. Cristea 2004: 4), iar în funcţie de *tipul de text colectat* (*criteriul conţinutului*), în cele mai multe lucrări de specialitate sunt recunoscute: corpusurile *specializate* şi corpusurile *generale*[6]. *Corpusul specializat* (special[7]) include texte reprezentative pentru situaţii particulare, pentru un anumit registru al limbii sau o anumită arie lingvistică (Adolphs & Phoebe 2011: 597-598), în timp ce *corpusul general* (de referinţă[8]) include o diversitate de texte de referinţă reprezentând resurse în cadrul unei cercetări (Adolphs & Phoebe 2011: 598).

În afară de aceste tipuri majore, se vorbeşte şi despre subtipuri de corpus: în funcţie de *criteriul temporalităţii* se vorbeşte despre *corpusuri istorice, corpusuri de control* (monitor) şi

[5] Subscriem afirmaţiei lui Alatis 1968: 2.
[6] Acesta din urmă este denumit şi *„multi-purpose corpora"* (Ludeling & Kyto 2008: x).
[7] Cf. Cristea 2004: 4: „corpusuri speciale (create pentru a satisface un anumit scop)".
[8] Cf. Cristea 2004: 4: „corpusuri de referinţă (reprezentative pentru o limbă, adună texte care exprimă limbajul scris ca şi cel vorbit, limbajul formal şi cel informal reprezentând diverse straturi sociale şi situaţionale)".

corpusuri atemporale, iar în funcţie de *criteriul comparabilităţii* distingem între *corpusuri paralele* (care aparţin unei categorii mai mari de corpusuri multilingve aflată în opoziţie cu categoria corpusurilor monolingve[9]) şi *corpusuri de studiu* (Adolphs & Phoebe 2011: 598; Cristea 2004: 4).

2.3. Istoricul evoluţiei şi utilizării corpusului de text

Metoda corpusului de text implică un volum masiv de unităţi lexico-gramaticale, care trebuie ordonate şi reactualizate în vederea facilitării unui acces constant şi simplificat. Simplificarea înseamnă evoluţie şi se produce la nivelul modului de acces la aceste corpusuri. Evoluţia implică elemente de modernitate şi tehnologizare, iar acest aspect asociază corpusul modern cu tehnologia computerizată[10]. Cristea (2004: 3) afirmă că „apariţia corpusurilor electronice, cu toată tehnologia aferentă de adnotare şi interpretare a lor, a constituit o adevărată cotitură în tehnologia limbajului". Datorită faptului că „milioane de cuvinte pot fi căutate în câteva secunde pentru a obţine o vastă informare despre frecvenţa cuvintelor şi combinarea cuvintelor" (Cook 2003: 73), corpusul lingvistic „a generat o evoluţie atât de extraordinară în ultimele decade" (Cook 2003: 73). În ciuda acestui aspect, studiul corpusului s-a dezvoltat mult înaintea aportului adus de tehnologia computerizată[11], însă corpusul modern computerizat a apărut pentru prima dată în 1960, odată cu publicarea, de către Universitatea Brown din SUA, a corpusului american *Brown*, bazat pe engleza americană scrisă (Stubbs 2004: 111), a corpusului de engleză vorbită *London-Lund* şi a corpusului bazat pe engleza britanică scrisă *Lancaster-Oslo/Bergen* (Adolphs & Phoebe 2011: 598).

Corpusurile moderne au debutat prin dezvoltarea a două proiecte de dimensiuni însemnate, în 1980 şi 1990, şi anume: „The Collins and Birmingham University International Language Database (COBUILD) and The British National Corpus (BNC)[12]" (Adolphs & Phoebe 2011: 598). Necesitatea întăririi teoriei cu dovezi concrete şi reale a dus la dezvoltarea şi creşterea numărului de corpusuri[13]. Câteva exemple de corpusuri importante de dimensiuni însemnate includ: *Cambridge International Corpus* (CIC), *Longman Corpus Network, Oxford English Corpus, International Corpus of English* (ICE), *American National Corpus* (ANC), *Corpus of Contemporary American English* (COCA)[14], *Das Deutsche Referenzkorpus* (DeReKo)[15], *Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache* (DWDS)[16] şi pot fi consultate în format electronic gratuit sau taxat, pe internet[17].

3. Relaţia dintre corpusul de text şi analiza contrastivă

[9] Cf. Cristea 2004: 4

[10] Conform afirmaţiei lui Stubbs (2004: 107), „since corpus study gives priority to observing millions of running words, computer technology is essential".

[11] Pentru o abordare detaliată a contribuţiei corpusului la realizarea lucrărilor însemnate precum *Biblia*, dicţionare, apărute de-a lungul timpului, se poate consulta Stubbs 2004: 109-111, Meyer 2008: 1 şi Johansson 2008: 33 s. u.

[12] Accesat la http://www.natcorp.ox.ac.uk/ .

[13] Dan Cristea afirmă că "orice teorie lingvistică azi trebuie susţinută de o evaluare care să se ancoreze într-un corpus semnificativ de exemple. Corpusurile şi metodele de evaluare au devenit atât de esemnificative în lingvistica contemporană încât au început să fie organizate importante conferinţe international specific orientate pe această problematică. Astfel LREC (*Language Resources and Evaluation Conference*), seria de conferinţe bianuale lansată în 1998 de Antonio Zampolli în şase ani a crescut atât de mult în importanţă încât ediţia din 2004 a avut peste 800 de participanţi, cele şase volume cu lucrări tipărite însumând 2240 de pagini, iar în parallel cu conferinţa mare au mai fost organizate încă 18 ateliere de lucru" (Cristea 2004: 3-4).

[14] Cf. Adolphs & Phoebe 2011: 598-599, unde poate fi consultată o listă completă a principalelor corpusuri derulate după 1980.

[15] Poate fi accesat la adresa http://www1.ids-mannheim.de/kl/projekte/korpora/.

[16] Poate fi accesat la adresa http://www.dwds.de.

[17] Pentru accesul la o bază completă a corpusurilor de dimensiuni însemnate, se poate consulta pagina web http://corpus.byu.edu (accesat la 5.03.2014).

Reactualizarea domeniului lingvisticii contrastive se realizează în jurul anilor ’90 în relaţie directă cu dezvoltarea metodei de lucru cu corpus lingvistic, metodă care oferă o nouă perspectivă asupra necesităţii şi a modalităţii utilizării analizei contrastive. În acest sens, Josef Schmied afirmă următoarele:

Comparing languages has a long tradition and although it played a major role in the development of (historical) philology in the 19th century, it was largely neglected during the first half of the 20th century. Contrastive linguistics had a short boom during the 1960s and 1970s, when it appeared attractive for applied purposes. (...) But the problem of finding a „tertium comparationis” for translations and the lack of predictive power (of learners’ errors) led to widespread disillusionment. Since the mid-1990s however, corpus-based contrastive work has shed new light on old contrastive linguistic issues and generated new questions in structural analysis as well as typological and stylistic perspectives (Schmied 2009: 1142).

Relaţia dintre lingvistica contrastivă şi metoda corpusului lingvistic nu duce la crearea unei noi discipline, ci la reconsiderarea unei discipline deja existente, însă neexploatată suficient la momentul constituirii. Josef Schmied (2009: 1142) afirmă că prin combinarea metodologiei corpusului cu lingvistica contrastivă s-a ajuns la afirmarea unei noi tendinţe în materie de studii contrastive bazate pe corpusuri de texte.

Aducând o chestiune de noutate în compararea limbilor, „corpusurile bilingve furnizează evidenţe ale asemănărilor şi diferenţelor dintre două limbi. Ele fac posibilă realizarea studiilor contrastive bazate pe text, în timp ce studiile contrastive tradiţionale se concentrau frecvent pe o comparaţie între sistemele abstracte ale limbii sau pe părţi ale sistemelor limbii, fără raportare la texte reale” (Johansson & Hofland 1993: 25).

Fiind clasificate în două categorii (originale din fiecare limbă puse în paralel şi originale dintr-o limbă puse în paralel cu traducerile lor în limba de contrast)[18], „corpusurile paralele reprezintă o sursă însemnată de informaţii; de fapt, ele au reprezentat un motiv principal pentru relansarea lingvisticii contrastive în anii ’90” (Salkie 1999).

Ideea necesităţii utilizării corpusului în metodele de lucru ale lingvisticii contrastive este exprimată înainte de momentul anilor ’90. Necesitatea corpusurilor de texte autentice este anticipată de către lingvistul Rudolf Filipovic, care justifică neajunsurile metodei analizei contrastive utilizate de o serie de studii contrastive apărute până la acel moment prin absenţa adoptării unui corpus adecvat. Lingvistul enumeră proiectele care „nu evaluează utilizarea unui corpus” (Filipovic 1984: 109), după cum urmează: proiectul german-englez - PAKS coordonat de profesorul Nickel, proiectul german-englez din Mainz coordonat de profesorul Carstensen, proiectul polonez-englez coordonat de către profesorul Fisiak, proiectul maghiar-englez coordonat de profesorii Hegedus, Dezso şi Stephanides şi proiectul englez-român coordonat de profesorii Tatiana Slama-Cazacu şi Dumitru Chiţoran[19]. Filipovic subliniază că proiectele amintite au folosit un fel de corpus, însă niciunul dintre ele nu a folosit un corpus standard[20].

Concluzii

Reafirmarea metodei de analiză contrastivă îmbinată cu utilizarea de corpusuri de texte autentice a dus la creşterea numărului de lucrări cu caracter contrastiv apărute în ultima

[18] Conform lui Johansson şi Hofland (1993: 25), „când vorbim despre un corpus bilingv sau multilingv, ne putem referi la două lucruri diferite: un corpus constituit din texte originale şi traducerile lor; un corpus constituit din texte originale paralele din două sau mai multe limbi”(t.n.).

[19] Descrierea succintă a proiectelor are scopul de a sublinia lipsa existenţei unui corpus de bază în aplicarea metodei analizei contrastive şi se regăseşte în articolul lui Rudolf Filipovic, 1984: 109-110.

[20] “The corpus can be used in comparative studies in which it is necessary to have the same collection of data for each language. Standard can mean that the corpus is suitable for further work preparing and presenting other data in English and other languages” (Filipovic 1984: 111).

perioadă, precum şi la finalizarea unor proiecte contrastive începute. Pe teritoriul românesc, proiectul început şi coordonat în anii ’70 de către profesorii Dumitru Chiţoran şi Tatiana Slama-Cazacu la Universitatea din Bucureşti fusese întrerupt în perioada de declin a lingvisticii contrastive. Lucrările din cadrul proiectului *The Romanian-English Contrastive Analysis* au fost reluate şi completate şi sunt publicate în volumul *Contrastive Studies in English and Romanian*, apărut în 2013. Totodată, notabilă este şi creşeterea însemnată a numărului tezelor de doctorat apărute atât pe teritoriu românesc, cât şi la nivel mondial, teze concretizate în forma studiilor contrastive între două sau mai multe limbi.

Bibliografie

Adolphs & Phoebe 2011 = Svenja Adolphs and Phoebe M. S. Lin, “Corpus linguistics” în James Simpson, *The Routledge Handbook of Applied Linguistics*, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2011.

Cook 2003 = Cook, Guy, Applied Linguistics, Oxford: Oxford University Press, 2003.

Cristea, 2004 = Cristea, Dan, „Resurse lingvistice si tehnologia limbajului. Cazul limbii române”, Conferinţă prezentată la Filiala Iaşi a Academiei Române în cadrul „Prelegerilor Academiei”, 28 februarie 2004.

Crystal 2008 = Crystal, David, *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, Sixth edition, Blackwell Publishing, 2008.

Ferguson 1968 = Ferguson, Charles A., “Contrastive Linguistics and Language Development” în Alatis, 1968, p. 101-112.

Filipovic 1984 = Filipovic, Rudolf, “The primary data for CA” în Fisiak, 1984, p. 105-118.

Fisiak 1970 = Fisiak, Jacek, “The Poznan Polish - English Contrastive Project” în *Zagreb Conference on English Contrastive Projects, 7-9 December 1970. Papers and Discussion. Studies 4. The Yugoslav Serbo-Croatian-English Contrastive Project* (p. 87-96), editor Rudolf Filipovic.

Fisiak 1981 = Fisiak, Jacek, *Theoretical Issues in Contrastive Linguistics*, Amsterdam: John Benjamins B. V., 1981.

Fisiak 1990 = Fisiak, Jacek, Further Insights into Contrastive Analysis, Amsterdam: John Benjamins B. V., 1990.

James 1997 = James, Carl, *Contrastive Analyses*, Harlow: Longman, 1981, 14th impression 1997.

Johansson & Hofland 1993 = Johansson, Stig; Hofland, Knut, „Towards an English-Norwegian parallel corpus” în Fries U., Tottie, G.; Schneider, P., Creating and using English language corpora, Amsterdam şi Atlanta, GA: Rodopi, 1993.

Krzeszowski 1990 = Krzeszowski, Tomasz P., *Contrasting Languages: The Scope of Contrastive Linguistics*, Berlin: Mouton De Gruyter, 1990.

Lado 1968 = Lado, Robert, “Contrastive Linguistics in a Mentalistic Theory of Language Learning” în Alatis, 1968, p. 123-135.

Ludeling & Kyto 2008 = Lüdeling, Anke; Kytö, Merja, *Corpus Linguistics: An International Handbook*, Volume 1, Walter de Gruyter, 2008.

Meyer 2004 = Meyer, Charles F., *English Corpus Linguistics. An Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Meyer 2008 = Meyer, Charles F., “Origin and history of corpus linguistics - corpus linguistics vis-à-vis other disciplines” în Ludeling & Kyto 2008, p. 1-14.

Routledge 1998 = *Routledge Dictionary of Language and Linguistics*, London, 1998.

Salkie 1999 = Salkie, Raphael „How can linguists profit from parallel corpora?”: http://stp.lingfil.uu.se/pks99/synopsis/Salkie.html (accesat 24.02.2014).

Schmied 2009 = Schmied, Josef, „Contrastive corpus studies" în *Corpus Linguistics: An International Handbook*, Volum 2, editat de Anke Lüdeling, Merja Kytö, Walter de Gruyter, 2009.

Stubbs 2004 = Stubbs, Michael, „Language Corpora" în Alan Davies, Catherine Elder, *The Handbook of Applied Linguistics*, Blackwell Publishing, 2004.

Mulţumiri / Acknowledgments

*Această lucrare a fost publicata cu sprijinul financiar al proiectului „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate", POSDRU/159/1.5/S/133652, finanțat prin Fondul Social European, Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

POSTMEMORY IN JONATHAN SAFRAN FOER'S *EVERYTHING IS ILLUMINATED*

Sorin-Daniel FAUR, West Universitz of Timişoara

Abstract: Postmemory represents the strong connection between Holocaust survivors and the members of the second and the third generation post-trauma. The children or grandchildren of Shoah survivors have a special connection with the past of their parents or grandparents because they grew-up in families in which this traumatic event was considered a tabu subject. Jonathan Safran Foer is a representative writer for what we may call the third generation literature because Everything is Illuminated, his first novel, explores his travel in Ukraine in order to find out details about his grandfather, a Holocaust survivor.

Keywords: postmemory, Shoah, trauma, prosthetic memory, empathy.

Postmemoria - scurt excurs teoretic

Postmemoria este un fenomen încă insuficient exploatat în domeniul de cercetare denumit *memory studies*, fiind discutat pentru prima dată de către cercetătoarea americancă de origine română, Marianne Hirsch. Aceasta, în studiile referitoare la modul în care se raportează generaţiile post-traumă la evenimentele prin care au trecut predecesorii lor, cât şi la cunoştinţele pe care aceştia le au despre respectivele evenimente, observă un interes sporit în rândul celei de-a doua generaţii post-traumă pentru redescoperirea trecutului dureros la care au luat parte părinţii sau bunicii lor. Hirsch, născută la Timişoara în 1949, la rândul ei fiica unor supravieţuitori ai Holocaustului, teoretizează postmemoria, din mijlocul fenomenului şi consideră că aceasta reprezintă

„relaţia dintre copii supravieţuitorilor unei traume culturale sau colective şi experienţele părinţilor lor, experienţe pe care ei şi le amintesc doar sub forma poveştilor şi a imaginilor cu care au crescut, dar care au fost atât de puternice încât s-au constituit ca amintiri independente în mintea lor."[1]

Cercetătoarea defineşte conceptul de *postmemorie* prin referire la romanul grafic *Maus*, publicat între 1986 şi 1991 de către scriitorul american de origine evreiască Art Spiegelman. Romanul în cauză este construit chiar pe relaţia problematică dintre tatăl încă bântuit de traumele suferite în lagărele de concentrare şi copilul mânat de curiozitate care încearcă să înţeleagă comportamentul contradictoriul, al părintelui său şi să umple lacunele trecutului personal. Demersul lui Spiegelman, la fel ca oricare alt demers postmemorial, este unul autobiografic deoarece el însuşi aparţine celei de-a doua generaţii post-traumă, părinţii săi fiind supravieţuitori ai lagărelor de concentrare de la Buchenwald şi Auschwitz. Spiegelman afirma într-un interviu că „*Maus* nu este despre ceva ce s-a întâmplat în trecut, ci este, mai degrabă, despre ceea ce fiul înţelege din povestea tatălui. […] Este o istorie autobiografică a relaţiei cu tatăl meu, supravieţuitor al lagărelor naziste..."[2] Astfel, obiectivul principal al romanelor postmemoriei nu este tematizarea Holocaustului ca eveniment istoric extrem, ci evidenţierea modului în care cei care s-au născut după acest eveniment încearcă să refacă un context istoric familial pus până atunci sub semnul tăcerii. Romanul *Maus* aparţine *postmemoriei literare* deoarece implică sondarea trecutului celorlalţi, inaccesibil pentru ei, în

[1] Marianne Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory* în „Yale Journal of Criticism", vol. 14, nr. 1, 2001, p. 9, [t.m.].

[2] Art Spiegelman apud James E. Young, *The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman's "Maus" and the Afterimages of History*, în "Critical Inquiry", Vol. 24, No. 3. (Spring, 1998), p. 670, [t. m.].

încercarea de a face lumină în trecutul personal, acest aspect fiind caracteristic tuturor scriitorilor din perioada post-Holocaust ai căror predecesori au avut de suferit de pe urma atrocităţilor naziste. În această categorie se încadrează autori de origine evreiască precum Jonathan Safran Foer, Daniel Mendelsohn, Nicole Krauss, Nava Semel sau Edmund de Waal.

Marianne Hirsch atrage atenţia asupra faptului că memoria supravieţuitorilor este radical diferită faţă de cea a succesorilor lor deoarece experienţa celor din urmă este mediată prin intermediul unor resurse documentare cu ajutorul cărora ei fac cunoştinţă cu trecutul. Astfel, membrii generaţiilor post-Holocaust nu au avut contact direct cu trauma, deci proiecţia lor memorială referitoare la aceste evenimente nu poate fi aceeaşi cu cea a unei persoane care a suferit ororile din lagărele de concentrare. Hirsch completează afirmând că „postmemoria este o formă puternică de memorie deoarece […] ea este bazată mai mult pe tăcere decât pe cuvinte, pe absenţă mai mult decât pe prezenţă."[3] În acest sens, legătura dintre memorie şi imaginaţie, evidenţiată de numeroşi specialişti[4] este aplicabilă şi în cazul postmemoriei, doar că fenomenologia postmemoriei este diferită faţă de cea a memoriei în câteva privinţe. Astfel, dacă un supravieţuitor al Shoah-ului poate să îşi recreeze în minte scenele la care a luat parte în timpul prizonieratului tocmai datorită faptului că s-a aflat în mijlocul evenimentelor, un reprezentant al celei de-a doua sau a treia generaţii post-traumă, în lipsa unor răspunsuri concrete, este obligat să întreprindă un demers pur imaginativ de refacere memorială. Experienţa directă este înlocuită de mărturii, fotografii, arhive, imagini din muzee sau ecourile din mass-media, toate acestea făcând din reprezentanţii generaţiilor post-traumă nişte „martori virtuali."

Astfel, atunci când discutăm despre postmemorie este relevantă teoria lui Dominick LaCapra despre *empatie* văzută ca un răspuns la experienţele traumatizante ale altora. Empatia presupune un schimb virtual de locuri între tine şi celălalt şi poate fi generată de privirea unei fotografii, de lectura unei mărturii sau de parcurgerea unui film tematic. Pentru generațiile post-traumă, acesta este singura posibilitate de a lua contactul cu un trecut aproape inaccesibil, acesta fiind modul în care va putea fi păstrată și transmisă inter-generațional memoria unor evenimente care nu mai pot fi autentificate de către martori. Referindu-se la memoria culturală pe care cineva şi-o poate forma frecventând muzee, citind publicaţii sau urmărind filme sau emisiuni istorice, cercetătoarea Allison Landsberg introducea conceptul de *memorie dobândită*[5], acesta fiind şi titlul omonim al cărţii publicate în 2004. Cercetătoarea pornea de la producţii literare sau mass-media cu caracter istoric capabile să genereze o formă de memorie culturală foarte asemănătoare postmemoriei. În capitolul „America, the Holocaust, and the Mass Culture of Memory", Landsberg pleacă de la ideea că, peste Ocean, memoria Holocaustului se datorează, în mare parte, unor reprezentări artistice precum: romanul grafic *Maus* al lui Spiegelman, filmul *Lista lui Schindler* al lui Spielberg, filmul *Pianistul* al lui Polanski, dar şi unei instituţii precum Muzeul Memorial al Holocaustului. Referindu-se la acest studiu, Landsberg afirma:

„*Memoria dobândită* teoretizează producerea şi diseminarea *amintirilor care nu au o legătură directă cu trecutul trăit al unei persoane*, dar sunt esenţiale pentru producerea şi articularea subiectivităţii. Eu le numesc amintiri dobândite din patru motive. În primul rând, ele nu sunt naturale, nu sunt produsul experienţei trăite […], ci derivă din implicarea într-o

[3] *Ibidem*.

[4] Vezi Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, traducere de Ilie Gyurcsik şi Margareta Gyurcsik, Timişoara, Amarcord, 2001, p. 72-73. În aceste pagini, Ricoeur îşi porneşte argumentaţia citându-l Jean-Paul Sartre care afirma: „Actul de imaginaţie […] este un act magic. E o incantaţie menită să facă să apară obiectul la care ne gândim, lucrul pe care îl dorim, în aşa fel încât să putem intra în posesia lui."

[5] În original, *prosthetic memory.*

reprezentare mediată (vizualizarea unui film, vizitarea unui muzeu, parcurgerea unei miniserii TV)."[6]

Romanul *Totul este iluminat* al lui Foer ilustrează în totalitate ideea că postmemoria implică un demers imaginativ. Tânărul Jonathan pleacă spre Trachimbrod, shtetl-ul în care a copilărit bunicul său, pentru a o găsi pe Augustine, femeia care l-a ajutat pe acesta să supravieţuiască atacului nazist asupra micuţei comunităţi evreieşti. După o expediţie eşuată în urma căreia constată că memoria este imposibil de recuperat pentru cineva care nu a luat parte la respectivele evenimente, tânărul recurge la imaginaţie şi recrează în stil realist-magic márquezian istoria Trachimbrodului de la momentul mitic al fondării până la finalul apocaliptic al invadării shtetl-ului de către naziști. Explicaţia care se impune aici este aceea că de cele mai multe ori, după cum se poate observa atât în *Maus*, cât şi în *Totul este iluminat,* urmaşii celor care au suferit traume în lagărele de concentrare sunt bântuiţi de o profundă curiozitate legată de viaţa predecesorilor lor. S-a observat că în familiile care au fost marcate de mari traume se menţine tăcerea cu privire la ororile prin care unii membri ai familiei au trecut, aceasta fiind de fapt o măsură de protecţie pe care părinţii (bunicii) o iau în speranţa că urmaşii lor vor avea o viaţa liniştită, ferită până şi de amintirea sau imaginea Răului. Dar, după cum observa Dan Bar-On, un lucru tăinuit, dar apăsător prin natura sa va genera energii mult mai mari decât o poveste mărturisită, generaţia postmemoriei Holocaustului fiind relevantă în acest sens.

Nostos-ul lui Jonathan Safran Foer

Jonathan Safran Foer s-a născut la Washington în anul 1977 într-o familie evreiască. După cum chiar el mărturiseşte în interviuri, copilăria i-a fost marcată de figura misterioasă a bunicului său matern, pe care nu l-a cunoscut niciodată. Preocupat încă de la vârste fragede de literatură şi, de ştiinţele umaniste, Foer se înscrie la facultatea de filozofie din cadrul Universităţii Princeton, pe care o absolveşte în anul 1999. În 1995, încă din primul an de studenţie, Foer se implică în viaţa literară a facultăţii şi se înscrie la un curs de creative writing ţinut de către scriitoarea Joyce Carol Oates, aceasta fiind recunoscută mai târziu drept una dintre cele mai importante influenţe asupra creaţiei tânărului scriitor american. Celebra scriitoare avea să fie, patru ani mai târziu, coordonatoarea lucrării de diplomă a lui Jonathan, lucrare în care tânărul analiza detaliat viaţa bunicului său, Louis Safran, supravieţuitor al Holocaustului. După absolvirea facultăţii de filozofie, tânărul pleacă în Ucraina pentru a-şi intensifica cercetările legate de viaţa bunicului său şi de modul în care acesta a reuşit să supravieţuiască masacrării shtetl-ului în care acesta locuia. Lucrarea sa de diplomă va constitui scheletul romanului *Totul este iluminat*, Întrebat fiind despre geneza romanului, Jonathan afirmă:

„Nu am intenţionat să scriu *Totul este iluminat.* Am intenţinat să scriu o cronică, în termeni strict non-ficţionali a unei călătorii pe care am făcut-o în Ucraina la vârsta de douăzeci de ani. Înarmat cu o fotografie a unei femei, despre care mi se spusese că îmi salvase bunicul de naziști, m-am îmbarcat într-o călătorie spre Trachimbrod, *shtetl*-ul din care era originară familia mea. Comedia ororilor a durat cinci zile. Nu am găsit nimic, absolut nimic şi în acel nimic-un peisaj covârşitor al *absenţei* nu era nimic de găsit. Din cauză că nu-i spusesm nimic bunicii mele în legătură cu călătoria în Ucraina pentru că nu m-ar fi lăsat să plec, nu am

[6] Alison Landsberg, *Prosthetic memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004, p. 20, [t. m.], italicele îmi aparţin.

ştiut ce să întreb, pe cine să întreb, ce nume de oameni, locuri sau lucruri. [...] M-am întors la Praga, unde mi-am propus să scriu despre ceea ce s-a întâmplat în această călătorie."[7]

Romanul, cu un evident substrat autobiografic, îl are în centru pe tânărul Jonathan Safran Foer care, la nici douăzeci de ani, părăseşte elita Princeton-ului pentru a ajunge în zonele sărăcăcioase ale Europei de Est, mai exact în Ucraina. „Înarmat" cu o fotografie care avea o proveniență discutabilă, el spera să o găsească pe Augustine, o femeie care putea reprezenta legătura cu bunicul pe care nu l-a cunoscut niciodată. Pentru această expediție, tânătul Jonathan angajează o agenție cu un nume predestinat, „Călătorii la origini", pentru a ajunge cât mai rapide în shtetl-ul Trachimbrod în care se născuse şi trăise bunicul său până la venirea naziştilor, în 1942. Din partea agenției, acesta primeşte un şofer, Alexander Perchov şi un translator, nepotul şoferului, Alex Perchov. Asemănarea dintre Alex şi Jonathan şi misiunea lor comună de a dezgropa un trecut familial incert, asemănare care părea destul de greu de intuit în debutul romanului, se concretizează pe măsură ce înaintăm în lectură. Alex se află, la rândul lui, în căutarea unor răspunsuri referitoare la familia sa şi la trecutul acesteia.

După ce depăşesc mai multe piedici, cei trei reuşesc să ajungă în Trachimbrod sau în ceea ce mai rămăses din el: un teren gol, în mijlocul căruia se afla o plachetă comemorativă, practic un loc deposedat de orice semnificație memorială. Singura supraviețuitoare a masacrului nazist, Lista, şi-a dedicat întreaga viață refacerii memoriei Holocaustului prin intermediul colectării şi inventarierii oricărui obiect care avea puterea de a activa memoria, de la fotografii, cărți, jurnale, până la obiectele personale ale celor uciși. Casa Listei devine o imensă *arhivă* a Holocaustului, în care piesele se aflau amestecate ca într-un puzzle, Foer avansând ideea că rolul membrilor generațiilor post-traumă este de a reface această memorie:

„[E]rau multe cutii, care debordau de obiecte. Acestea aveau înscrisuri pe laturi. O pânză albă se revărsa din cutia marcată NUNȚI ŞI ALTE SĂRBĂTORI. Cutia marcată PERSONALE: JURNALE/ JURNALE INTIME/ CAIETE DE SCHIȚE/ LENJERIE INTIMĂ era aşa de supraaglomerată, că apărea pregătită să se rupă. Mai erau o cutie, marcată ARGINT/ PARFUM/ MORIŞTI, şi una marcată IGIENĂ/ BOBINE/ LUMÂNĂRI, şi una marcată FIGURINE/ OCHELARI. Dacă aş fi fost o persoană deşteaptă, aş fi înregistrat toate denumirile pe o hârtie, aşa cum făcea eroul în jurnalul său, dar n-am fost o persoană deşteaptă şi am uitat de-atunci multe dintre ele. Unele dintre denumiri n-am putut să mi le explic, cum ar fi, de pildă, cutia marcată ÎNTUNERIC, sau aceea cu MOARTEA PRIMULUI NĂSCUT scrisă cu creion pe capac. Am observat că era o cutie deasupra unuia dintre aceşti zgârie-nori de cutii, marcată țărână."[8]

Lista este o reprezentantă a memoriei exemplare, rolul ei fiind acela de a transmite mai departe memoria Holocaustului pentru ca aceasta să nu fie pierdută şi pentru ca ororile prin care au trecut evreii în anii '30-'40 să nu se mai repete vreodată. Gestul femeii în momentul în care îi dă lui Jonathan o cutie în care se află amintiri din perioada în care Trachimbrodul era o comunitate prosperă este unul simbolic care trimite la faptul că transmiterea memoriei de la supraviețuitori la nepoți, membrii celei de-a treia generații, este un deziderat irealizabil deoarece memoria aparține exclusiv victimelor, supraviețuitorilor, dar şi torționarilor. Acesta este motivul pentru care Jonathan nu apucă să deschidă cutia de la Lista, aceasta fiindu-i furată în tren, pe drumul de întoarcere şi, astfel, memoria este pierdută pentru totdeauna şi nu mai poate fi recuperată în adevărata ei integritate.

Romanul conține şi pagini întregi de mărturii în care este descrisă cu lux de detalii intervenția nazistă în Trachimbrod. Lista, singura supraviețuitoare îşi narativizează memoria traumatică şi îi povesteşte lui Jonathan episoadele cumplite prin care a trecut ea în timpul

[7] *A Conversation with Jonathan Safran Foer about Everything is Illuminated*, disponibil online la: http://www.hhsdrama.com/documents/BioJonathanSafranFoer.pdf

[8] Jonathan Safran Foer, *Totul este iluminat,* traducere de Fraga Cusin, Bucureşti, Humanitas, 2008, p. 194-195.

masacrului, scoţând la iveală traumele fizice, dar mai ales psihice, la care au fost supuşi evreii de către naziştI:

„Ne-au aşezat pe rânduri, a zis ea. Aveau liste. Erau foarte logici. […] Au ars sinagoga. Acesta a fost primul lucru pe care l-au făcut. Acesta a fost primul lucru. Apoi au pus toţi bărbaţii pe rânduri. […] Era în mijlocul oraşului. Acolo, a zis ea, arătând cu degetul în întuneric. Au desfăşurat o Tora în faţa lor. Un lucru îngrozitor. […] Generalul a mers de-a lungul rândului şi a spus fiecărui bărbat să scuipe pe Tora, altfel îi vor ucide familia."[9]

Alex, la fel ca Jonathan, întreprinde o căutare personală a propriei familii. El se întreabă în permanenţă de ce îşi găseşte adesea bunicul plângând atunci când este singur şi de ce nu îi vorbeşte niciodată despre tinereţea sa. În acest sens, cercetătoarea Anna Hunter vine cu ideea că Jonathan şi Alex reprezintă „două faţete ale aceluiaşi personaj, simbiotic legate de o absenţă a memoriei care caracterizează amnezia culturală"[10]. Astfel, atunci când povestea ajunge la punctul în care se descoperă rămăşiţele Trachimbrodului, destinele celor două personaje încep să se despartă. Jonathan se afundă într-o beznă şi mai mare decât cea resimţită până atunci deoarece nu o găseşte pe Augustine, singura femeie care îi putea stabili o conexiune cu bunicul său, iar din *shtetl*-ul din care era originară familia lui mai există doar o piatră memorială, totul fiind pierdut. De cealaltă parte, Alex Perchov află că bunicul său era originar din Kolki, un shetl vecin cu Trachimbrodul şi că pentru a-şi salva familia de moarte şi-a turnat cel mai bun prieten, pe evreul Hershel. *Totul este iluminat,* romanul de debut al lui Jonathan Safran Foer este, poate, una dintre cele mai importante piese din ceea ce numim *literatura postmemoriei*. Proiectată ca un demers de recuperare memorială, cartea tânărului american ilustrează modul în care membrii celei de-a treia generaţii post-traumă încearcă să refacă un trecut familial traumatic pus sub semnul tăcerii de către predecesori.

Bibliografie selectivă

Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory*, în „Poetics Today ", vol. 29, nr. 1, 2008, pp. 103-128;

Hirsch, Marianne, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory* în „Yale Journal of Criticism", vol. 14, nr. 1, 2001, pp.. 5-37;

Hunter, Anna, *The Amnesiac Consciousness of the Contemporary Holocaust Novel: Lily Brett's Too Many Men and Jonathan Safran Foer's Everything Is Illuminated*, în Apostolos Lampropoulos şi Vassiliki Markidou (ed.), *Configurations of Cultural Amnesia*. *Synthesis* 2 (Fall 2010), pp. 38-47;

Landsberg, Alison, *Prosthetic memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004

Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, traducerea de Ilie Gyurcsik şi Margareta Gyurcsik, Amarcord, Timişoara, 2001;

Safran Foer, Jonathan, *Totul este iluminat*, traducere din limba engleză şi note de Fraga Cusin, Humanitas, Bucureşti, 2008;

Young, James E., *The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman's "Maus" and the Afterimages of History*, în "Critical Inquiry", Vol. 24, No. 3. (Spring, 1998), p. 666-699;

http://www.hhsdrama.com/documents/BioJonathanSafranFoer.pdf

[9] *Ibidem*, p. 244.

[10] Anna Hunter, *The Amnesiac Consciousness of the Contemporary Holocaust Novel: Lily Brett's* Too Many Men *and Jonathan Safran Foer's* Everything Is Illuminated, în Apostolos Lampropoulos şi Vassiliki Markidou (ed.) , *Configurations of Cultural Amnesia*. *Synthesis* 2 (Fall 2010), p. 44, [t.m.].

Mulțumiri:

Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).

HUMAN CAPITAL – A CENTRAL CONCEPT FOR SOCIAL DEVELOPMENT, CONTEXTUALIZED TO THE PROCESS OF GLOBALIZATION

Gabriela-Violeta IORDĂCHIŢĂ
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: In this paper we make a theoretical analysis of the concept of human capital considering new social changes due to globalization process. A strong human capital is essential for the social development of a community, but mostly in former socialist countries this is the first sacrificed on the altar of political and economic reforms. Human capital development is essential to increase the quality of life of a community.

Keywords: human capital, globalization, education, health, community.

Dezvoltarea socială se construiește în mod vădit cu oameni, iar de educația, abilitățile, calitatea caracterială, raportarea valorică, capacitatea decizională și starea de sănătate a acestora depinde în mod esențial însuși ritmul și sensul în care se produce această dezvoltare, fie că ne referim la o comunitate mică sau una extinsă, o națiune, o construcție politică precum Uniunea Europeană sau umanitatea în ansamblul diversității ei. Ca orice alt proces social, dezvoltarea poate avea și revers sub forma subdezvoltării, sărăciei, regresului, al crizei economice, sociale, politice, diplomatice, militare etc., situații care îi afectează în mod evident sensul pozitiv de evoluție, aducător al bunăstării și prosperității, urmare a implementării unor programe, planuri și strategii coerente.

Adesea politicienii pun în prim plan reformele cu orice preț și prea adesea interesele proprii, factorul uman, cetățenii, devenind în viziunea lor acel bun de sacrificat pe altarul nobilei zeități a dezvoltării și salvarea în fața crizelor de tot felul, uitând că însăși dezvoltarea este în conexiune directă cu capitalul uman.

Nu putem avea dezvoltare reală și durabilă fără un capital uman puternic. O națiune cu o sănătate șubredă a cetățenilor ei, cu un sistem de educație în mică măsură valorizat, în care se investește minimal și, mai mult chiar, care formează oameni cu abilități practice puține, ajungând în acest fel să facă față cu greu realităților unei pieți a muncii cu un nivel ridicat de competitivitate din cauza rarefierii locurilor de muncă ca rezultat al unui ciclu de slabă evoluție, o astfel de societate, după cum spuneam, are șansa unei dezvoltări și a unei acumulări de prosperitate într-un ritm scăzut. *Mutatis mutandis* cu o situație asemănătoare, dar în grade diferite, s-au confruntat și încă se mai confruntă unele dintre țările fostului bloc socialist, aflate în chinuitoare procese de tranziție de la economiile centralizate spre altceva, nu se știe totdeauna ce[1], dar care se dorește a deveni economii capitaliste. România, din nefericire, nu face parte dintre excepții[2]. Considerăm că nu este necesar să intrăm aici în

[1] Amintim aici cuvintele antropologului american, Katherine Verdery: "După părerea mea, a presupune că suntem martorii unei tranziții de la socialism la capitalism, democrație sau economie de piață, este greșit. […] Dezvoltarea unor sisteme politice mai aproape de regimurile autoritare corporatiste decât de democrațiile liberale este o altă posibilitate, în mai multe țări (România, de exemplu), în timp ce dictaturile militare nu ar trebui excluse în cazul altora (poate Rusia). Când folosesc cuvântul «tranziție» îl pun în ghilimele pentru a lua în derâdere naivitatea unei atât de la modă tranzitologii."(Verdery, K., 2003, *Socialismul ce a fost și ce urmează*, ed. Institutul European, Iași, p. 28).

[2] "Nivelul de trai al populației a scăzut continuu, cu mici oscilații, pe toată durata tranziției postcomuniste. […] Tranziția care urmează va trebui să considere prosperitatea populației una dintre țintele sale principale. Noul deceniu de tranziție are déjà primele semne că, la nivelul clasei politice, acest obiectiv inedit începe să-și facă loc." (Pasti, V., 2006, *Noul capitalism românesc,* ed. Polirom, Iași, p. 97).

polemici legate de procesul de schimbări care se derulează chiar sub ochii noştri, denumit frecvent în literatura de specialitate sau în discursurile politicienilor de după 1989, cu fiind tranziție către o societate capitalistă pe care ar traversa-o, ca pe o Golgota, țările postcomuniste, ci ne vom limita la o discuție privind importanța capitalului uman în dezvoltarea socială, contextualizat unui alt proces mai larg, cu rădăcini adânci[3] în istoria umanității, globalizarea. Acest proces datorită *tehnologiei, economiei şi politicii*[4] a atins în secolul XXI o dinamică galopantă, imposibil de a nu fi remarcată.

Poate tocmai ca urmare a globalizării și a dezvoltării tehnologiilor, în special a celor comunicaționale, în ultimii ani a avut loc la nivel internațional o schimbare majoră în privința paradigmei dezvoltării sociale, *revoluția administrației*[5], în cadrul căreia un rol major îi este rezervat descentralizării ca nou mod de administrare. Prin descentralizare se face trecerea de la administrarea propriu-zisă a legislației de către instituții, la o administrare în urma identificării problemelor sociale ale comunității şi dezvoltarea unor programe specifice de soluționare a lor. În acest fel, se deschide oportunitatea participării comunităților locale în cadrul procesului decizional de administrare a fondurilor. Acest fapt are o importanță majoră în privința puterii pe care o poate exercita în prezent individul, împreună cu comunitatea din care face parte.

În acest loc vom face o scurtă oprire de la discuția asupra conceptelor enunțate pentru a pune câteva întrebări, în opinia noastră esențiale: într-o societate cu un capital uman într-o anumită măsură afectat de restructurare economică, sărăcie, corupție, care va mai fi capacitatea oamenilor de a înțelege, a procesa, a se adapta, de a avea capacitate fizică pentru a face față problematicilor implicate de mediul social tot mai complex în care își desfășoară viața și pentru a produce venituri din propria muncă?; poate fi considerat factorul politic responsabil de subdezvoltarea comunităților sau ordinea socială care configurează o societate e cea care influențează dezvoltarea?; este adevărată premisa că procesul de globalizare face ca zonele dezvoltate din punct de vedere economic să devină şi mai dezvoltate, iar cele neangrenate eficient în sistemul economiei globale să devină sărace?; cum se corelează capitalul uman cu cel instituțional și social, sunt ele cumva independente?[6]

Întrebările enunțate mai sus necesită nu doar răspunsuri, ci mai întâi de toate o analiză aprofundată a modului în care este alcătuită societatea prezentă, considerată a fi una aparținând modernității reflexive[7]. În acest sens, sociologia ca știință reflexivă, împreună cu aparatul ei metodologic, ne permite prin studierea unor grupuri şi instituții reprezentative să analizăm problematici de interes social care să ne ajute la o mai bună înțelegere a societății în care trăim și totodată la găsirea unor soluții în vederea îmbunătățirii calității vieții oamenilor.

Definirea şi măsurarea capitalului uman

Capitalul uman este un concept care a început să-și facă loc în economie începând cu anii '50 ai secolului XX, în cadrul Universității din Chicago, sub impactul lucrărilor lui

[3] "Se poate spune că globalizarea este un proces care durează de secole. Primii Homo Sapiens erau nomazi, călătorind dintr-un loc în altul; triburile de indieni au călătorit cu multe secole în urmă din Mongolia spre America de Nord. Roma antică stabilise legături comerciale cu negustorii asiatici care se strângeau la o dată fixă în marea insulă Ceylon, în aşteptarea marii flote romane care venea dintr-un port de la Marea Roşie; marile descoperiri geografice din Evul Mediu au fost rezultatul unor călătorii continentale. Prin urmare, «fluxurile» umane, de produse şi simboluri există de foarte mult timp." (Bari, I., 2001, *Globalizare şi probleme globale*, ed. Economică, Bucureşti, p. 17).

[4] *Ibidem*, p. 19.

[5] Zamfir, C.; Stănescu, S. (coord.), 2007, *Enciclopedia dezvoltării sociale*, ed. Polirom, Iași, p. 175.

[6] Această ultimă întrebare a fost pusă în lucrarea: Vlăsceanu, L., 2007, *Sociologie și modernitate. Tranziții spre modernitatea reflexivă*, Polirom, Iași, p. 64.

[7] "Astfel, modernitatea reflexivă este acea modernitate care se ia pe sine ca obiect al construcției […]." Vlăsceanu, L., *op. cit.*, p. 31.

Theodore Schultz, în acel moment și președinte al Asociației Americane de Economie, alături de Jacob Mincer și Gary Becker, care au inițiat *teoria modernă a capitalului uman.*[8] În cadrul acestei teorii, autorii ei tratează cheltuielile educaționale și de asigurare a sănătății ca fiind investiții care au drept rezultat mărirea productivității muncii și, implicit, conduc la creștere economică.

Ideea celor de la Universitatea din Chicago de a considera ființa umană drept capital, nu este însă nouă. Spre exemplu, Adam Smith în lucrarea *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*[9] (1776) a menționat ca fiind capital *abilităţile şi cunoştinţele „folositoare" ale fiinţei umane, privită ca o maşină având asociate atât costuri, cât şi capacitatea de a produce, în schimb, venituri care să genereze beneficii în procesul economic*[10], crescând în acest fel calitatea propriei vieți, dar și a celorlalți.

După definirea dată de sociologul Bogdan Voicu, capitalul uman *desemnează acele calități intrinsece individului, pe care acesta le poartă cu el întotdeauna, ce sunt valide în orice fel de mediu social și pe care deținătorul lor le poate utiliza pentru a obține beneficii de tip material, astfel încât să se descurce în mediul respectiv*[11].

Conceptul de capital uman poate fi ilustrat prin intermediul unor indicatori specifici care intră în componența sa, cu ajutorul schemei de mai jos:

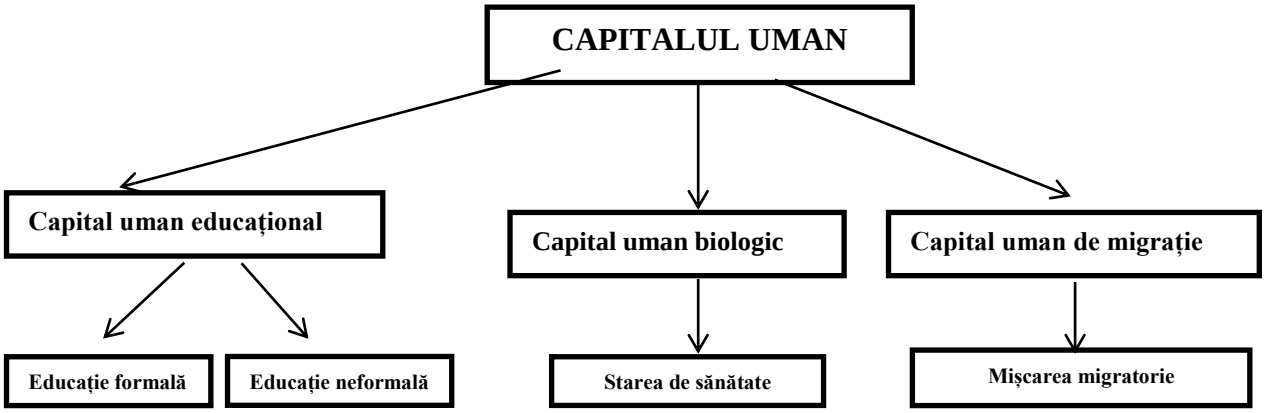


Figura 1. Conceptul de capital uman-operaționalizare

În componența capitalului uman se regăsește capitalul uman educațional, sub ambele sale forme: educația formală și educația neformală. Dacă în privința educației formale și a abilităților obținute într-un cadru instituționalizat, (nivel de studii, competențe la nivel cognitiv, școli absolvite, diplome obținute, ponderea populației cu studii superioare etc.), există numeroase posibilități de măsurare și comparare[12], nu același lucru se întâmplă în cazul educației neformale care este mai greu de cuantificat. Ea e reprezentată de cunoștințe și abilități dobândite pe parcursul vieții profesionale, obținute prin efort propriu sau datorate unor experți și care au un impact direct asupra posibilităților de acumulare a unor venituri.

[8] Voicu, B. în *Calitatea Vieții Revistă de politici sociale*, 2004, XV, nr. 1–2, București, p. 138.
[9] *O anchetă privind natura și cauzele avuției națiunilor* [trad. n.], lucrare faimoasă a acestui autor cunoscută sub denumirea scurtă de *Avuția Națiunilor.*
[10] Apud Voicu, B, *op. cit*, p. 138.
[11] Zamfir, C.; Stănescu, S. (coord.), *op. cit.*, p. 97.
[12] Amintim aici anchetele PISA, PIRLS, TIMSS, rapoarte și baze de date privind educația formală ale OECD, UNESCO, EUROSTAT, Banca Mondială.

Astfel de informații și influența lor asupra conceptului de capital uman ar putea fi obținute prin intermediul unor cercetări calitative, fapt pe care ne propunem în subsidiar să-l realizăm prin intermediul cercetării noastre.

O estimare a capitalului uman biologic, a stării de sănătate a unei națiuni sau al unui anumit areal geopolitic, se realizează la nivel internațional prin urmărirea indicatorilor legați de speranța de viață la naștere, mortalitatea pe grupe de vârstă și incidența anumitor boli care sunt asociate cu sărăcia, cum ar fi, spre exemplu, tuberculoza. Există cercetări care indică o corelație pozitivă între gradul de dezvoltare al unei societăți, nivelul ridicat de educație și sănătatea cetățenilor acesteia. [13]

În ceea ce privește capitalul uman de migrație se consideră că cei care migrează o fac dinspre zonele sărace spre zonele mai dezvoltate, fiind în același timp deținătorii unui capital uman mai ridicat decât media populației din care pleacă, prin aceasta contribuind la dezvoltarea zonelor de imigrație și la subdezvoltarea celor pe care le părăsesc, lipsind aceste zone de capitalul uman deținut de ei, atunci când numărul acestora devine statistic semnificativ.

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului POSDRU/159/1.5/133675 "Inovare și dezvoltare în structurarea și reprezentarea cunoașterii prin burse doctorale și postdoctorale (IDSRC-doc postdoc)", cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

BIBLIOGRAFIE

Bari, Ioan, *Globalizare şi probleme globale*, ed. Economică, Bucureşti, 2001.

Malița, Mircea, *Zece mii de culturi, o singură civilizaţie. Spre geomodernitatea secolului XXI*, ed. Nemira, Bucureşti, 1998.

Pasti, Vladimir, *Noul capitalism românesc*, ed. Polirom, Iași, 2006.

Verdery, Katherine, *Socialismul ce a fost și ce urmează*, ed. Institutul European, Iași, 2003.

Vlăsceanu, Lazăr, *Sociologie şi modernitate. Tranziții spre modernitatea reflexivă*, Polirom, Iaşi, 2007.

Zamfir, Cătălin; Stănescu, Simona, (coord.), *Enciclopedia dezvoltării sociale*, ed. Polirom, Iași, 2007.

****Calitatea Vieții Revistă de politici sociale*, 2004, XV, nr. 1–2, p. 137–157, Bucureşti.

www.biography.com/people/adam-smith-9486480 (15.01.2014, h 18.47)

[13] "Societăţile mai bogate sunt mai educate şi au cetăţeni mai sănătoşi, societăţile mai bine educate sunt mai înstărite şi prezintă o stare de sănătate mai bună." Voicu, B, *op. cit.*, p. 152.

THE FUNCTIONING OF THE CONSULATS IN GALAŢI DURING THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY

Ana-Maria CHEŞCU
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Though the lawyers have writing, so many times, that between the eighteenth century and nineteenth centuries the consuls they were considered as messengers officials or were regarded as well as ambassadors of the Otoman Empire, we have to mention that the difference between the consular ranks are large. Moreover, these differences they were and between the legal capacity of consul and legal capacity of ambassador between the two beings created a grade of subordination. Consequently, it was necessary a simple presentation that clarifies which were the consular ranks, the way of organization, paperwork, title and functions. Methodological legally we focus on the presentation of theoretical and practical consular activity, as evidenced by analyzing consular reports and consular historiography.

Keywords: patents, passport, dragoman, consul, commerce.

Deși în literatura de specialitate s-a spus, de foarte multe ori, că, între secolele XVIII-XIX, consulii[1] au fost considerați ca trimiși oficiali sau că au fost priviți ca și ambasadorii din Imperiul Otoman, trebuie să menționăm că există diferențe între aceste ranguri, fapt ce rezultă și din capacitatea juridică a ambasadorului și capacitatea juridică a consulului, între cele două existând un grad de subordonare.

În consecință, era necesară o prezentare simplă care să clarifice care au fost rangurile consulare, modul de organizare, actele, titulaturile și principalele funcții ale reprezentanților consulari. Din punct de vedere metodolgic, ne axăm pe prezentarea teoretică și cronologică a activității consulare, după cum reiese din analizarea rapoartelor consulare și a lucrărilor de drept consular[2].

Numirea unui reprezentant consular[3]

Numirea și admiterea membrilor era un act de drept internațional și presupunea raportul între două state, denumit astăzi în dreptul consular **raport de misiune consulară**[4]. Acesta presupune două etape: numirea șefului de oficiu consular (act de drept intern) și admiterea șefului de oficiu (act de drept internațional). Admiterea și numirea unui șef de oficiu consular constituie un acord de voință cu caracter contractual, care se realizează prin numirea de către statul trimițător, atestat de **patentă** consulară și admiterea de către statul de reședință, atestat de **exequatur[5].** Articolul 12 al Convenției din anul 1963, prevede: șeful de post consular este admis să-și exercite funcțiile printr-o autorizație a statului de reședință, denumită *exequatur*[6].

[1] Termenul este folosit incorect, deoarece în dreptul consular diferențele de rang reies din titlurile consulare. Astfel, un consul nu poate fi echivalat unui vice-consul.
[2] O analiză completă regăsim în Paul Cernovodeanu, *An interesting account concerning the British Consulate in Iassy (1841),* în „Revue Roumanine d'Histoire", t. XX, București, 1981
[3] În următoarele pagini avem informații preluate din Chește Ana-Maria, *Date noi*, p. 133, passim
[4]Aurel Bonciog, *Drept consular*, București, Editura „România de Mâine", 1996, p. 110
[5] *Ibidem*, p. 111
[6] *Ibidem*

Patenta consulară

Legile fiecărui stat desemnau instituția care emitea și semna patenta consulară[7]. Patenta consulară era uninominală, deci nu putea fi acordată decât unei singure persoane și pe perioada unui singur mandat. De regulă, ministerul de externe se ocupa de această formalitate[8]. Atunci când într-un stat existau consuli generali, consuli, vice-consuli și agenți consulari, se foloseau și alte acte, precum brevet, licență, decret. La fiecare nouă numire era emisă o nouă patentă. Acest lucru denotă faptul că patenta avea un dublu caracter: pe de o parte desemna persoana care ocupa funcția de șef al oficiului consular, iar pe de altă parte atesta exercitarea de către acesta a activității consulare în spațiul desemnat circumscripției[9]. Patenta consulară trebuia să conțină, în mod obligatoriu, numele și prenumele, funcția, locația oficiului, categoria consulară (de carieră sau onorific), clasa consulară, sediul oficiului, circumscripția. Aceasta era trimisă de către guvernul statului trimițător, guvernului statului unde șeful de post consular trebuia să-și exercite funcția. Viitorul șef de post consular era admis pe baza unui *exequatur*[10].

Patenta de sănătate

Patenta de sănătate era actul eliberat de către administrația sanitară a unui port. Dacă această administrație sanitară nu exista deloc, consulul, în cazuri extreme, avea dreptul de a elibera patente de sănătate. Eliberarea acestor documente necesita prudență, deoarece existența unei epidemii care fusese ignorată, teama unei epidemii care nu fusese dovedită, putea avea pentru comerțul din aceste porturi, dar și pentru statele care desfășurau o activitate comercială în aceste zone, consecințe dezastruoase. Patentele de sănătate puteau fi de două tipuri: **patente brute și patente nete**[11]. Consulul acorda patente nete, atunci când nici o maladie endemică sau epidemică nu exista în locul în care navele acostau și patente brute, atunci când exista suspiciunea sau chiar certitudinea unei epidemii, dar aceasta nu era făcută publică. Prezentarea unei patente de sănătate la sosirea într-un port al Franței era obligatorie pentru toate navele care soseau aici. În patenta de sănătate trebuia să se menționeze, printr-o formulă precisă, situația sanitară a locului din care provenea posesorul patentei și să se specifice prezența sau absența maladiei. În aceasta, trebuia să fie scris, numele căpitanului, numele navei, informații referitoare la tonaj, natura încărcăturii, numărul pasagerilor și starea de sănătate a acestora. Pentru navele franceze care se întorceau din străinătate cu destinația Franța, patenta de sănătate putea fi eliberată de către consul, sau în absența acestuia, de către autoritățile locale din portul de plecare. Pentru navele străine care ajungeau în porturile Franței, patenta de sănătate putea fi eliberată de către autorități locale și vizată de către consulul francez. La 16 septembrie 1852, Cunningham aducea în discuție obligația de a elibera certificate de sănătate pentru toate vasele străine care plecau de la Galați și Brăila, spre porturile britanice[12] . La 22 noiembrie 1852, căpitanii a 15 vase britanice adresau o plângere vice-consulului Cunningham, privind prezentarea unor certificate de sănătate emise de către

---

[7] Charles de Martens, *Le guide diplomatique*, Leipzig/Paris, 1851, p. 255. Féraud-Giraud, *op. cit.*, p. 169.

[8] La 26 iunie 1810, Martin afirma că, datorită funcției de vice-consul la Galați, își stabilise reședința în portul dunărean, dar la ordinul autorităților din Paris, fusese nevoit să se mute la Iași, pentru a rezolva situația supușilor ionieni, francezi, italieni, aflați sub jurisdicția consulatului francez. Deși acesta era la Iași, își păstra titlul de vice-consul la Galați. Acesta nu putea fi anulat decât printr-un decret al Împăratului Franței, Napoleon Bonaparte. Numirea acestuia, atât la Galați, cât și la Iași, trebuia, potrivit afirmațiilor lui Martin, să fie recunoscută de către guvernul Moldovei și de către Împăratul Rusiei, Alexandru, printr-un *exequatur*, sau măcar printr-o *lettre de créance*. Vezi Cheșcu Ana-Maria, *Date noi*, p. 135

[9] Aurel Bonciog, *op. cit.*, p. 114

[10] *Ibidem*

[11] Charles de Martens, *op. cit.*, p. 291-293

[12] Paul Cernovodeanu, *Relații comerciale româno-engleze în contextul politicii orientale a Marii Britanii (1803-1878)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986, p. 139.

autoritățile otomane. Deși nu știm clar verdictul, vice-consulul britanic informa, într-o corespondență privată, din 22-24 ianuarie 1853, că făcuse tot posibilul ca problemele să fie rezolvate[13].

Exequaturul - scrisoarea de creanță - pașaportul

Era eliberat de către șeful de stat, la cererea agenților diplomatici, putând fi retras după bunul plac al puterii care deținea suzeranitatea teritorială[14]. Dacă statul în care consulul rezida se afla sub suzeranitatea altui stat cu drept de autonomie, *exequaturul* trebuia eliberat de către puterea suzerană[15]. Pe lângă acest act, consulul trimis în statele aflate sub suzeranitatea Imperiului Otoman trebuia să primească și un *firman,* act în virtutea căruia sultanul accepta numirea unui consul în cele două principate, state aflate sub suzeranitatea sa[16]. Scrisoarea de creanță era scrisoarea prin care un șef de stat acredita un reprezentant în alt stat[17]. Deși în teorie acest act acorda puteri depline ministrului sau consulului, în practică nu era decât un act care arata rangul acestuia. Forma acestor scrisori de creanță depindea de rangul suveranului care emitea scrisoarea și rangul suveranului care primea scrisoarea. Scrisoarea de creanță era recunoscută într-o audiență publică sau privată, după uzanțele țării și rangul purtătorului. Un exemplu în acest sens, avem la 26 iunie 1810, Martin, vice-consul la Galați, era trimis de către Champagny, ministrul de externe, să gireze afacerile supușilor francezi de aici[18]. Potrivit acestuia, Prințul Moldovei, în audiența pe care i-o acordase, îi ceruse un *exequatur* de la Alexandru, Împăratul Rusiei sau **o** *scrisoare de creanță***.** Neavând nici unul din aceste documente, Martin invocase regulile nescrise ale ierarhiei consulare franceze, potrivit cărora, atunci când un post devenea vacant, cel care urma în grad ocupa postul[19]. Eliberat de către autoritățile competente, pașaportul garanta călătorului libera trecere dintr-un loc în altul, dintr-un stat în altul. Miniștrii, ambasadorii și consulii, aveau dreptul de a elibera pașapoarte propriilor supuși, cu scopul de a le asigura libera trecere[20]. Dacă pe timp de pace călătorul avea nevoie doar de pașaport, pe timp de război era necesar eliberarea unui *salv-conduct* eliberat de către puterile beligerante. În anumite situații, datorită contextului, salv-conductul putea fi eliberat și de către comandanții armatei[21]. Pașapoartele și salv-conductul erau eliberate, atât sudiților, cât și protejaților[22].

Vice-consulul britanic de la Galați, Charles Cunningham, putea elibera pașapoarte oricărui străin care nu era supus otoman, nu avea reședință în aceste regiuni, sau servise în Legiunea Britanică. Aceste instrucțiuni veneau în contextul în care Cunnigham eliberase, în

---

[13] *Ibidem*

[14] Charles de Martens, *op. cit.,* p. 255. R. Monnet, *Manuel diplomatique et consulaire,* Paris/Nancy, 1905, p. 169

[15] *Ibidem*

[16] Ancuța Vlas, *Consulatul francez de la Galați în secolul XIX,* în „Diplomație și destine diplomatice în lumea românească", Târgoviște, Editura Cetatea de Scaun, 2011, p. 82.

[17] *Ibidem*.

[18] Hurmuzaki, Vol. XVI, *Corespondență diplomatică și rapoarte consulare franceze (1603-1824),* publicate după copiile Academiei Române și editate de către Nerva Hodoș, București, 1912, p. 856

[19] *Ibidem,* pp. 856-857

[20] Charles de Martens, *op. cit.,* p. 80

[21] *Ibidem,* pp. 80-82

[22] Prin sudiți sau supuși străini se înțelegeau cetățenii străini, aflați pe teritoriul moldo-valah sub protecția unui consulat. Categoria sudiților era alcătuită din supuși veritabili, adică cetățeni străini proveniți din țara lor de origine și având naționalitatea statului respectiv și din protejați, persoane autonome, strecurați sub o protecție străină, prin fraudă sau abuz. Protejații, la rândul lor, erau împărțiți în protejați străini, adică supușii diferitelor state care nu aveau încheiate capitulații cu Poarta și, prin urmare, nu aveau în Principate un agent consular sau un consul și în protejați supuși otomani, proveniți din rândurile pământenilor, locuitori din moși strămoși în Moldova, născuți și căsătoriți în Principatele Române, cu femei pământene, vechi contribuabili ai țării. Stela Mărieș, *Situația protejaților străini în România în secolul al XIX-lea*, în Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie, t. XXVI, 1983-1984, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, p. 195.

mod eronat, două pașapoare unor supuși ruși, de aceea Foreign Office-ului îi atrăgea atenția, că ,,vă rog să înţelegeţi că nu puteţi acorda aceste documente de protecţie oricui..., nu puteţi acorda protecţie unei persoane, care nu este protejat britanic, sau supus britanic propriu-zis"[23].

Pe lângă pașapoarte, vice-consulul elibera și ,,fresh patentes" la începutul fiecărui an. În instrucțiunile din data de 8 decembrie 1857, aflăm că: ,,Odată cu începerea Noului An este de datoria tuturor britanicilor sau supușilor ionieni să se prezinte la oficiul consulatului (exprimare greșită, era vorba de vice-consulat), pentru a fi înregistraţi şi a primi certificate de naţionalitate. Dumneavoastră aveţi obligaţia de a le da acest document, care le atestă naţionalitatea"[24]. La 21 aprilie 1835, C.A. Kuch, vice-consulul Prusiei la Iași, îl informa pe ambasadorul Prusiei de la Constantinopol că, la acel moment, agentul francez, Sacchetti, gira interesele supușilor prusieni de la Galaţi[25]. Vice-consulul Prusiei de la Iaşi sugera ideea numirii unui alt reprezentant la Galaţi, deoarece Sacchetti fusese acuzat de acordarea de pașapoarte false supușilor altor state, în schimbul unor sume de bani.

Etapele numirii unui reprezentant consular

Înființarea, organizarea și funcționarea posturilor consulare la Galați au fost reglementate pe baza regulilor de drept internațional, diplomatic și consular. Numirea unui reprezentant consular în aceste zone, presupunând un acord legal între două state, în cazul de față, statele europene și Imperiul Otoman, datorită suzeranității Imperiului Otoman asupra Principatelor Române, a atras după sine o serie de practici care au stat la baza funcționării acestor posturi consulare.

Principalele etape în numirea unui consul erau: minstrul de externe propunea o persoană pentru a îndeplini funcția de reprezentant consular[26]; regele aproba noua numire într-o ședință extraordinară; actul în virtutea căruia consulul era admis să-și exercite funcțiile se numea exequatur[27]; după aprobare, consulii generali sau consulii erau trimiși în fruntea unei circumscripții, prin scrisori de numire semnate de către suveran[28]; numirile consulare erau trimise de către ministrul afacerilor străine către legația acreditată de suveran în teritoriul unde reprezentantul consular urma să-și îndeplinească funcțiile; simultan, numirea era adusă la cunoștința ambasadorului de la Constantinopol, care trebuia să obțină acceptul din partea sultanului[29]; în caz de accept, sultanul emitea un *firman*, decret prin care era aprobată numirea unui reprezentant consular[30]. După ce consulul își lua în primire postul, reprezentantul consular dădea autorităților din provincia unde trebuia să-și îndeplinească funcțiile, firmanul și exequaturul[31]. Ultima etapă era anunțarea numirii în ziarele țării[32]. Arhivele consulatului îi erau înmânate și predate de către predecesorul său[33]. După ce verificarea acestor piese era făcută, un proces verbal atesta această depunere. După ce această formalitate era îndeplinită, consulul convoca conaționalii pentru a le comunica, într-o reuniune de oficiu, intrarea sa în funcție.

---

[23] PRO, FO 78/1399, f. 333-334
[24] *Ibidem*, f. 335.
[25] Vasile Docea, *Înființarea reprezentanței consulare a Prusiei la Galați (1837),* în „Danubius", nr. XIII-XIV, Galați, 1992, p. 146
[26] Dimitrie Bodin, *Contribuții la istoricul consulatelor Regatului celor două Sicilii în Principatele Române,* în „Revista istorică română", Vol.VIII, 1838, p. 69.
[27] DANIC, rola 290, c. 4, c. 41
[28] Charles de Martens, *op. cit.,* p. 257
[29] DANIC, rola 290, c. 28-29
[30] Dimitrie Bodin, *Contribuții la*..., p. 72
[31] DANIC, rola 290, c. 41
[32] *Albina Românească*, 11 aprilie 1846, nr. 28, an XVIII, p. 109
[33] DANIC, rola 290, c. 39

Izvoarele edite și inedite întăresc teoria prezentată mai sus[34]. Din analiza documentară, reiese faptul că Martin, vice-consulul francez de la Galați, între anii 1807-1811, a ajuns la Iași, pe 30 vendemaire, an 14, (vendemaire: 22 septembrie-21 octombrie); a intrat în audiență la prințul Moldovei, Alexandru Moruzi, pe 4 brumaire, același an (brumaire: 22 octombrie-20 noiembrie), căruia i-a prezentat beratul, firmanul și scrisoarea vizirală de la sultan[35].

Următorul reprezentant, Ange Timoni, expunea la 30 iunie 1813, într-o notă, oficialităților de la Paris cheltuielile pe care fusese nevoit să le facă pentru vice-consulatul francez de la Galați, cu prilejul ceremoniei de citire a firmanului de numire[36]. La 9 iulie 1813, același A. Timoni, semna o notă prin care își arăta toată gratitudinea față de ambasadorul Franței de la Constantinopol care îi aprobase numirea în postul de la Galați și dăduse toate ordinele necesare, pentru ca acesta să fie tratat conform funcției[37].

La 2 iulie 1852, Gardera, consulul francez de la Galați între anii 1852-1855, înștiința Direcția Consulatelor și a Afacerilor Comerciale de sosirea în postul de la Galați[38]. Acesta urma să-l înlocuiască pe Duclos, care era trimis să gireze afacerile vice-consulatului de la Brăila. La 23 iulie 1852, consulul francez de la Iași, Castaing, informa Secretariatul de Stat al Moldovei de decizia Președintelui Republicii Franceze de a-l numi în postul de la Galați, pe Gardera. Răspunsul Secretariatului, sosit la 29 iulie 1852, susținea imposibilitatea numirii lui Gardera în funcția de consul la Galați, în lipsa unui berat de recunoaștere al Porții. În ciuda acestui fapt, la 3 august 1852, Gardera anunța autoritățile de la Paris de numirea sa. La 16 august 1852, acesta trimitea un raport către Minstrul Afacerilor Externe de la Paris, prin care înștiința că, pe 9 ale lunii, domnul ambasador al Franței la Constantinopol, îi trimisese beratul de executare emis de către sultan, berat care îi dădea dreptul să-și exercite funcțiile consulare. La acest document, consulul atașa un firman, destinat prințului Ghica Hospodarul Moldovei".

Titlurile

În funcție de destinatar, consulul redacta corespondența în diverse limbi. În stânga sus, fiecare raport consular avea trecut rangul și titlul consulatului. La Galați, Méchain purta titlul de „sub-comisar pentru relații comerciale", ceea ce demonstrează funcția comercială a acestui sub-comisariat, dar și gradul de subordonare față de agenția de la Iași[39]. Corespondența acestuia, prezentă în documentele rusești, traduse și publicate de către Andrei Oțetea, denotă o activitate desfășurată la nivelul comisariatului din Moldova. Aceste exemple ne fac să credem că, în perioada respectivă, agenții francezi de la Galați nu aveau atribuții stabile. Aceștia erau nevoiți să gireze, de nenumărate ori, atât afacerile sub-comisariatului de la Galați, cât și pe cele ale comisariatului de la Iași. Drept dovadă, la 15 iunie 1803, Méchain trimitea un raport ministrului de externe, Talleyrand, în care îl informa că aștepta să fie primit în audiență la prințul Moldovei, pentru a putea fi recunoscut drept „comisar general provizoriu pentru relațiile comerciale ale Franței"[40]. La nici șase zile, același Talleyrand, îl înforna pe Antoine Fornetty că va fi numit la Iași, în funcția de „sub-comisar cancelar"[41].

Până la venirea sa, cel care a girat această funcție a fost cetățeanul Méchain. Ceea ce denotă, iarăși, o instabilitate a funcțiilor consulare. Astfel, în decurs de un an, agenția de la Iași a trecut, de la gradul de comisariat, la cel de sub-comisariat. Mai mult, din analiza

[34] Cheșcu Ana-Maria, *Date noi,* p. 139, passim
[35] DANIC, *Microfilme Franța, rola* 290, c. 4
[36] *Ibidem*, cc. 28-29
[37] *Ibidem*, c. 30
[38] *Ibidem*, c. 39-41. Ancuța Vlas, *op. cit.*, p. 82.
[39] Vezi *Călători străini despre Ţările Române în secolul al XIX-lea*, Vol. I (1801-1821), Red. Resp. Paul Cernovodeanu, București, Editura Academiei Române, 2004, nota 25, p. 170. Paul Păltănea, *Istoria orașului Galați. De la origini până la 1918,* Vol.I, Galați, Editura Porto-Franco, 1994, pp. 176-177. Hurmuzaki, Vol. IV, pp. 532-533, 547, Hurmuzaki, Vol. XVI, p. 553
[40] Hurmuzaki, vol. XVI, p. 652
[41] *Ibidem*, p. 653

documentară nu reiese clar care a fost rangul reprezentanței franceze de la Galați, deoarece în documente titlurile diferă. Până la proclamarea unității statale, în martie 1861, titlul oficial al Italiei a fost ,,Regatul Sardiniei". Astfel, reprezentanța consulară a Regatului Sardiniei a avut titlul de ,,Consulatul Majestății Sale, Regele Sardiniei în Moldova și Valahia"[42]. Titlul reprezentanței consulare britanice era ,,The British Vice-consulate"[43]. Titlul reprezentanței consulare sarde era ,,Consulatul Majestății Sale, Regele Sardiniei în Moldova și Valahia"[44]

Personalul consular

Consulatele din Principatele Române, inclusiv cel de la Galați, funcționau după modelul consulatelor din Imperiul Otoman, fiind formate dintr-un consul general, consul, vice-consul, cancelar și dragoman[45]. Cancelarul era funcționarul care se ocupa de toate actele din cancelaria consulatului. De cele mai multe ori, cancelarul îndeplinea și funcția de dragoman. Existau două categorii de cancelari: cei numiți de către suveran și cei propuși de către consul și numiți de către ministrul afacerilor străine. În nici unul din cazuri, cancelarul nu înceta să fie omul guvernului pentru a deveni omul consulului, ci păstra față de ultimul un anumit statut de independență relativă, deoarece era supus unei responsabilități personale în exercitarea funcțiilor. Consulul nu putea să ceară demisia cancelarului, ci doar să suspende activitiatea acestuia și să ceară demisia printr-o decizie ministerială.

Dragomanii[46] (secretarii) ambsadorilor și consulilor din Levant formau un corp special[47]. Ei erau numiți de către suveran și subordonați ministrului afacerilor străine. Puteau exista mai mulți dragomani, unul dintre ei fiind dragoman-cancelar. În consulatele de clasă primară (consulatele generale) și secundară (consulatele), dragomanul îndeplinea și funcția de cancelar. În mod normal, dragomanul trebuia să cunoască limba țării de baștină. Dragomanul putea să viziteze autoritățile străine, doar cu aprobarea ambasadorului și consulului, executa ordinele date de către ambasador sau consul, superviza actele afacerilor desfășurate de către conaționalii săi și le depunea în cancelaria consulatului. In anul 1803, Méchain gerantul comisariatului general de la Iași și sub-comisarul pentru relații comerciale de la Galați, afirma că: până când pacea va permite comerțului nostru să înconjoare Marea Neagră, mi se pare urgent să întreținem aici un comisar, a cărei stabilire necesită și prezența unui dragoman. Este necesar ca acesta să cunoască foarte bine limba și intrigile țării[48]. La 27 decembrie 1837, consulul sard de la Galați, Bartolomeo Geymet, trimitea un raport ministrului de externe, contele Clemente Solaro Della Margarita, în care propunea numirea unui dragoman la Galați[49]. Persoana care trebuia să ocupe această funcție era Gaetano Truqui, dar cum acesta nu cunoștea limba țării, Geymet propunea găsirea unei alte persoane care să îndeplinească această funcție.

---

[42] ANIC, *Microfilme Italia*, rola 4, c. 914-915. *Secretariatul de Stat al Moldovei*, dosar 554/1839, f. 48. Dimitrie Bodin, *Documente privitoare la legăturile economice dintre Principatele Române și Regatul Sardiniei,* București, 1941, p. 70 (aceiași, 7 ianuarie 1841)

[43] PRO FO, 195/349, p. 149

[44] ANIC, *Microfilme Italia*, rola 4, c. 914-915. *Secretariatul de Stat al Moldovei*, dosar 554/1839, f. 48. D. Bodin, *Documente sarde*, p. 70 (aceiași, 7 ianuarie 1841)

[45] Lăcrămioara Iordăchescu, *Statutul reprezentanțelor diplomatice franceze în Principate 1798-1859*, în ,,Franța. Model cultural și politic", Editura Junimea, Iași, 2003, p. 207

[46] Cuvântul dragoman provine din cuvântul arab *tirgiman* și înseamnă *interpret.* Vezi Stela Mărieș, *Situația protejaților străini în România în secolul al XIX-lea,* în Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie, t. XXVI, 1983-1984, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, p. 194.

[47] Charles de Martens, *op. cit.*, p. 324

[48] Hurmuzaki, Serie Nouă, Vol. IV (1796-1806), editate de către Andrei Oțetea, București, 1964, pp. 532-533

[49] Dimitrie Bodin, *Documente sarde*, pp. 18-20 (Bartolomeo Geymet c. Contele Clemente Solaro Della Margarita, Galați, 27 decembrie 1837)

Suspendarea şi încetarea funcţiilor consulare

În cazul în care consulul era în concediu, trebuia să desemneze un angajat să se ocupe de gestiunea interimară a afacerilor şi să dea dispoziţii agenţilor plasaţi sub ordinele sale[50]. Sub nici un pretext, chiar şi în cazul în care exista certitudinea unui război iminent, sau al unei ostilităţi deja începute, în statul său, sau cel în care rezida, consulul nu trebuia să-şi suspende funcţiile din propria sa iniţiativă, ci trebuia să aştepte până când autorităţile dădeau îi ordinul de a părăsi postul sau îi retrăgeau exequaturul. Înainte de a părăsi postul, consulul prezenta procesul-verbal al arhivelor consulatului. După ce aceste formalităţi erau îndeplinite, consulul anunţa plecarea sa autorităţilor locale superioare şi agenţilor din stabilimentul consular[51].

Era interzis consulului să păstreze, fie în copie, fie în original, documente provenite din arhiva consulatului, sau să publice rezultatele informaţiilor pe care le-a transmis guvernului în timpul gestiunii. În caz de deces al consulului, ofiţerii consulatului sigilau şi inventariau bunurile acestuia. In cazul în care un reprezentant părăsea postul înaintea încheierii mandatului, era numit un supleant**.** La 14 octombrie 1811, ministrul de externe, Maret, trimitea instrucţiuni gerantului francez, Fornetty, cu privire la modul în care trebuia să-şi desfăşoare mandatul, cât timp dura vacanţa (geranţa) consulului general francez de la Iaşi[52]. În numărul Albinei Româneşti, din 31 mai/12 iunie 1834, era anunţat următorul eveniment: „Domnul Mimaut, care până în prezent a fost Consul al Franţei la Iaşi, prin nota sub numărul 937, a adus la cunoştinţă Secretariatului de Stat al Moldovei, că guvernul Regelui Franţei l-a însărcinat cu gestiunea Consulatului de la Bucureşti, în absenţa domnului Lagan, care se găsea în concediu la Paris; în urma acestei dispoziţii, dl. Blanc-Duclos era desemnat să apere interesele supuşilor francezi din capitala Moldovei[53]. Potrivit Ancuţei Vlas, un raport din anul 1834, informa că Jules Saccheti, agent al Franţei la Galaţi, preluase în prezenţa consulului francez de la Iaşi, Mimaut, şi în prezenţa dragomanului consulatului, M. Zelinski, arhiva de la fostul agent, M. Ghimba[54]. Din cele două rapoarte observăm prezenţa a doi consuli francezi la Iaşi în anul 1834, Mimaut şi Blanc-Duclos. La 3 august 1853, Gardera, consulul francez de la Galaţi, între anii 1852-1855, aducea la cunoştinţă ministerului de externe că, datorită imediatei plecări a domnului Duclos, dl. Poujade, consulul general francez de la Bucureşti, îl propusese în postul de la Brăila pe Castaing, cancelarul consulului francez de la Galaţi. Gardera respingea această soluţie, deoarece o absenţă, mai mult sau mai puţin prelungită, a cancelarului din portul dunărean, îi crea dificultăţi în relaţiile cu autorităţile locale[55]. De aceea, Gardera propunea numirea unui alt titular în postul de la Brăila, în persoana lui Eugène Nemethrice. Această propunere era agreată şi de către consulul general al Franţei la Bucureşti, Eugen Poujade. La 23 iulie 1853, acesta confirma primirea scrisorii din data de 18, a acestei luni, de la Gardera. În aceasta, Gardera era informat de iminenta plecare a lui Duclos din postul de la Brăila şi de intenţia de a numi aici un nou titular, în persoana lui Eugen Nemethice[56]

[50] Charles de Martens, *op. cit*., pp. 328-329.
[51] DANIC, rola 290, c. 57
[52]Hurmuzaki, Vol. XVI, pp. 926-927
[53]Albina Românească, 31/12 mai/iunie, nr. 49, 1834, p. 198
[54] Ancuţa Vlas, *op. cit.*, p. 81. *Călători străini despre Ţările Române în secolul XIX,* Vol.III (1831-1840), Coord. Daniela Buşă, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2006, p. 234. Vezi şi Ştefan Stanciu, Marian Stroia, *Oraşul Galaţi în relatările călătorilor străini (De la începuturile sale până la 1848),* Galaţi, Editura Biblioteca Bucureştilor, 2004, pp. 76-77
[55]DANIC, rola 290, c. 40
[56] Ancuţa Vlas, *op. cit*., p. 82

Interdicția de a administra consulatele mai multor state

Această interdicție, pronunțată prin regulamentele consulare, avea drept scop principal prevenirea inconvenientelor care puteau apărea în situația în care un consul, în anumite circumstanțe, trebuia să reprezinte interesele supușilor altor state[57]. De regulă, statele au interzis consulilor să gireze un consulat străin, fără aprobarea guvernului. Din motive de economie, unele state au refuzat să aplice această regulă[58]. La 18 aprilie 1838, consulul francez de la Iași, Huber, îi scria ministrului Molé că, după ce se va întâlni cu confratele Chateugiron de la București, se va duce la Galați, pentru a organiza definitiv agenția consulară a Franței, încredințată în acest moment domnului Cunningham, vice-consul al Angliei[59].

Corespondența consulară

Tribunalul de Comerț se afla la Galați. Sediul Guvernului se afla la Iași, la fel ca și cel al Tribunalelor Principale, mai exact două Tribunale Principale, unul pentru Iași și altul pentru provincie. Tot aici se afla un Divan Princiar sau o Curte Supremă de Apel, dar și un Tribunal Penal, unicul din Moldova. Administrația consta într-o Mare Logofeție, unde toate plângerile judiciare sau administrative erau auzite, Ministerul de Interne, care are sub supraveghere forțele de poliție, hatmanul, cu Hătmănia, comandantul oștirii, care, pentru un timp, a avut supravegherea carantinii, Secretariatul pentru Afaceri Străine. Exceptând aceste instituții, avem Vornicia, ramura executivă a tribunalului și Agia sau Poliția, prezidată de către Agă. Principalele limbi de corespondență între aceste instituții era moldoveneasca și franceza. Între consulate și oficialitățile de origine limba folosită, era cea a statului respectiv. În circumscripții, staroștii sau agenții consulatului îi asista pe sudiți și protejați în fața Tribunalelor Locale, în provincie și în capitală, în fața Tribunalului Penal, singurul de acest gen din Moldova[60]. Altă corespondență era între vice-consulul de la Galați și omologii săi, redactată, în franceză, italiană, engleză, în funcție de reprezentanța statului[61]; corespondența dintre consulul sard de la Galați și consulul general de la Odessa era redactată în limba italiană; corespondența dintre consulul sard de la Galați și Guvernul de la Torino era redactată tot în limba italiană;

Avantaje și tainuri

Vaillant călătorul francez ne oferă informații despre avantajele obținute de către Lascarev, numit în funcția de consul rus la București, în anul 1781. Acesta afirma că oricărui consul i se acorda din momentul instalării un tain proporțional cu rangul. Tainul consta în scutelnici, care urmau să îndeplinească serviciile auxiliare neoficiale ale consulatului și poslușnici, care aprovizonau cămara consulatului cu cele necesare pentru consum. Pe lângă aceasta, se mai oferea și o gardă formată din 12 arnăuți înarmați și 2 masalgii[62]. Salarizarea consulilor era inegală. De regulă, consulii generali primeau un salariu de 1800-2000 de ruble, consulii de 600-1500 de ruble. Dragomanul de gradul I primea 480-540 de ruble iar cel de

[57] Féraud-Giraud, *op. cit.*, p. 29

[58] 21 aprilie 1835, C.A. Kuch, vice-consulul Prusiei la Iași, îl informa pe ambasadorul Prusiei de la Constantinopol că, la acel moment, agentul francez, Sacchetti, gira interesele supușilor prusieni de la Galați. De aceea, vice-consulul Prusiei de la Iași sugera ideea numirii unui alt reprezentant la Galați. Intenția acestuia se datora faptului că Sacchetti fusese acuzat de acordarea de pașapoarte false supușilor altor state, în schimbul unor sume de bani. Vasile Docea, *Înființarea reprezentanței consulare a Prusiei la Galați (1837),* în „Danubius", nr. XIII-XIV, Galați, 1992, p. 146

[59]Constantin Bușe, *Comerțul exterior sub regimul de port-franc*, București, Editura Academiei R. S. R., 1976, p. 42.

[60] P. Cernovodeanu, *An interesting…,* pp. 731-732

[61] ANIC, *Microfilme Italia*, rola 4, c. 876.

[62] J. A. Vaillant, *La Roumanie*, t. II, Paris, 1844, pp. 247-249

gradul II 240-360 de ruble. Pe lângă salariu, consulii mai primeau în Principatele Române 240-600 de ruble pentru cheltuieli de corespondență și 450-600 de ruble pentru întreținerea casei[63].

Sumele era alocate pentru a crea o imagine impunătoare, atât asupra consulului, cât și a consulatului[64]. În funcție de posibilitățile financiare, fiecare stat aloca o suma reprezentantului consular. Xavier Hommaire du Hell, cunoscutul inginer francez care a întreprins o călătorie în Principatele Române, descria condițiile în care își desfășura activitatea vice-consulul francez de la Galați, Duclos. Potrivit acestuia, Duclos locuia într-o cocioabă, nu avea tălmaci, nici pază nu putea să întrețină, nici măcar o trăsură. Salariul acestuia se ridica la suma de 5000 de franci, dintre care 600 erau pentru cancelarul său[65]. Alte dificultăți țineau de cheltuielile de corespondență. Până atunci, corespondența consulară fusese un serviciu gratuit, consulii având dreptul de a trimite curierul cu poșta moldovenească. De curând, curieratul fusese atribuit unui boier care refuzase să mai transporte gratis corespondența. După lungi proteste ale consulilor Angliei, Rusiei, Austriei, boierul a fost obligat să renunțe la pretențiile financiare. Cu toate acestea, potrivit afirmațiilor lui Hell, vice-consulul Franței plătea transportul corespondenței. La 7 ianuarie 1841, Bartolomeo Geymet trimitea ministerului de externe un raport în care pleda pentru mărirea fondurilor alocate consulatului sard de la Galați. Acesta își motiva cererea prin prețurile mari care se practicau la Galați atât pentru chirii cât și pentru necesitățile zilnice[66]. Geymet își motiva cererea prin chiriile mari pe care era nevoit să le plătească pentru a putea dispune de o locuinţă, dar și prin prețurile mari de la Galați. Pentru a-și justifica pretențiile, acesta dădea drept exemplu veniturile vice-consulului austriac de la Galați, Huber, care avea o subvenție în valoare de 2500 de florini, subvenție care-i permitea să întrețină personalul și recuzita consulatului austriac de la Galați, dar și un medic pentru angajații și persoanele auxiliare ale consulatului. Datorită imposibilității de a închiria o locuință personală, Bartolomeo Geymet locuia cu chirie la Hanul Ventura, cel mai probabil o proprietate personală a lui Constantin Ventura, negustorul care făcea comerț cu casele din Marsilia[67].

Asistența și protecția consulară

În activitatea cotidiană, consulul exercită anumite funcții consulare. Dintre aceste funcții, cea mai importantă era funcția de protecție. Potrivit acesteia, consulul este mandatat de către statul său să întreprindă demersuri oficiale pe lângă autoritățile statului de reședință, cu scopul de a conserva și apăra drepturile cetățenilor săi, fie persoane fizice, fie persoane juridice sau pentru a obține reparații legale, în cazul în care drepturile acestuia erau încălcate[68].

Dreptul de protecție este departe de a fi o intervenție în treburile interne ale unui stat. Acesta nu poate fi acordat decât misiunilor diplomatice și misiunilor consulare. Temeiul juridic al intervențiilor consulului pentru apărarea drepturilor și intereselor cetățenilor statului trimițător, persoane fizice sau juridice, sunt normele dreptului intern din statul de reședință, care asigură și garantează anumite drepturi pentru străini[69].

Drepturile pot fi convenite și direct, între statul trimițător și statul de reședință, pe bază

---

[63] Constantin Șerban, *Înființarea consulatelor ruse în Țara Românească și Moldova*, în „Studii și Cercetări de Istorie Medie", anul II, nr. 1, Bucureşti, 1951, p. 65.
[64] Elias Regnault, *Histoire politique et sociale des Principautés Danubiennes,* Paris, 1855, p. 95
[65] *Călători străini despre Țările Române în secolul al XIX-lea,* Vol. IV, București, Editura Academiei Române, 2007, p. 633
[66] Dimitrie Bodin, *Documente sarde,* p. 67 (aceiași, Galați, 7 ianuarie 1841)
[67] Paul Păltănea, *op. cit.*, p. 315. Constantin Bușe, *op. cit.*, p. 73
[68] Aurel Bonciog, *op. cit.*, p. 41
[69] *Ibidem*

de reciprocitate, prin convenții bilaterale. Prin aceste convenții, consulul dobândește competența de a prezenta autorității statului de reședință cereri, în favoarea și pentru cetățenii statului trimițător, cu rugămintea de a li se asigura drepturile legitime sau de a li se stabili reparațiile legale.

Asistența consulară

Asistența consulară este activitatea de sprijinire a cetățenilor statului trimițător pentru apărarea propriilor drepturi, în conformitate cu legea statului de reședință.

Ea cuprinde un dublu aspect: un raport între funcționarul consular și conaționalul său, prin care acesta din urmă este sprijinit și sfătuit de către consul pentru a întreprinde singur acele acțiuni care să ducă la realizarea drepturilor sale (sfaturi, informări orale și scrise, dovezi); un raport direct al consulului cu autoritățile locale (consulul însoțește pe conaționalul său la autorități, face traducerea spuselor sale, solicită pentru el acte sau informații utile). Asistența consulară este asigurată și în cazul în care o firmă comercială sau o casă de comerț a statului pe care îl reprezintă se afla în litigiu cu o firmă comercială sau casă de comerț străină[70].

Între protecția consulară și asistența consulară exista următoarea diferență: dacă asistența consulară se acorda cetățenilor pentru a facilita realizarea drepturilor și intereselor lor înaintea autorităților statului de reședință, protecția consulară se acorda după ce autoritățile statului de reședință porniseră o procedură în care era implicat acesta. Protecția se mai putea realiza atunci când cetățeanul trebuia să-și apere un drept, o valoare, un bun.

Circumscripția consulară

Consulatele, instituite pe toată întinderea unui stat străin, formau un stabiliment consular. Acest stabiliment era divizat în mai multe circumscripții, aflate în strânsă legătură și sub coordonarea șefului de stabiliment consular[71]. Consulii, vice-consulii și agenții consulari, trebuiau să-și limiteze acțiunea doar în cadrul circumscripției. La Galați, cel puțin pentru prima jumătate a secolului al XIX-lea, nu putem vorbi despre o delimitare a circumscripției consulare, deoarece nu au existat reprezentanți consulari în fiecare oraș. În anul 1803, Méchain se afla lași, ca gerant al comisarului general având și titlul de sub-comisar pentru relații comerciale la Galați. La 26 iunie 1810, Martin afirma că, datorită funcției de vice-consul la Galați, își stabilise reședința în portul dunărean, dar la ordinul autorităților din Paris, fusese nevoit să se mute la Iași, pentru a rezolva situația supușilor ionieni, francezi, italieni, aflați sub jurisdicția consulatului francez[72]. Totuși, acesta își păstra titlul de vice-consul la Galați. Într-un raport din 31 octombrie 1836, se preciza că dl. Pappasoglu, în absența domnului Sacchetti, îl informa pe omologul său de la Iași că negustorii englezi veneau la Galați, pentru a cumpăra lemn de catarge[7374].

Din rândurile de mai sus reies principalele aspecte care au stat la baza funcționării reprezentanțelor consulare, atât de la Galați, cât și din Principate.

BIBLIOGRAFIE

Documente inedite

1. Direcția Județeană a Arhivelor Naționale București,
   - *Microfilme Franța*, rola 290.

[70] Aurel Bonciog, *op. cit.*, p. 53
[71] Féraud-Giraud, *op. cit.*, p. 29
[72] Hurmuzaki, Vol. XVI, p. 856
[73] *Ibidem*, Vol. XVII, *Corespondență diplomatică și rapoarte consulare franceze (1847-1851)*, publicate după copiile Academiei Române de către Nerva Hodoș (1825-1846), București, 1913, p. 652

- *Microfilme Italia,* rola 4.

Documente edite

1. Hurmuzaki, Vol. XVI, *Corespondență diplomatică și rapoarte consulare franceze (1603-1824),* publicate după copiile Academiei Române și editate de către Nerva Hodoș, București, 1912.
2. **Hurmuzaki**, Serie Nouă, Vol. IV (1796-1806), editate de către Andrei Oțetea, București, 1964.
3. Bodin, Dimitrie *Documente privitoare la legăturile economice dintre Principatele Române și Regatul Sardiniei,* București, 1941.
4. *Călători străini despre Ţările Române în secolul al XIX-lea,* Vol. I (1801-1821), Red. Resp. Paul Cernovodeanu, București, Editura Academiei Române, 2004,
5. *Călători străini despre Țările Române în secolul al XIX-lea,* Vol. IV, București, Editura Academiei Române, 2007.
6. *Călători străini despre Ţările Române în secolul XIX,* Vol.III (1831-1840), Coord. Daniela Buşă, București, Editura Academiei Române, 2006.

Lucrări generale

1. Ardeleanu, Constantin, *Evoluția intereselor economice și politice la Gurile Dunării (1829-1914),* Brăila, Editura Istros, 2008.
2. Bodin, Dimitrie, *Contribuții la istoricul consulatelor Regatului celor două Sicilii în Principatele Române,* în „Revista istorică română", Vol.VIII, 1838
3. Buşe, Constantin, *Comerţul exterior sub regimul de port-franc,* București, Editura Academiei R. S. R., 1976.
4. Cernovodeanu, Paul, *Implicațiile de ordin politic ale falimentului casei de comerț Bell & Anderson,* în „Studii și materiale de istorie modernă", XII, 1998.
5. Ibidem, *Relații comerciale româno-engleze în contextul politicii orientale a Marii Britanii (1803-1878),* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986.
6. Ibidem, Paul Cernovodeanu, *An interesting account concerning the British Consulate in Iassy (1841),* în „Revue Roumanine d'Histoire", t. XX, București, 1981.
7. Chește Ana-Maria, *Date noi privind activitatea consulară franceză de la Galați, în prima jumătate a secolului al XIX-lea,* Galați, Editura Muzeului de Istorie, 2014.
8. *Eadem, Consuli, viceconsuli și agenți la Galați. Aspecte juridico-istorice privind funcționarea agenției consulare franceze de la Galați*, în „Philologica Jassyensia", nr. 1, an X, 2014, pp. 693-701.
9. Docea, Vasile, *Înființarea reprezentanţei consulare a Prusiei la Galaţi (1837),* în „Danubius", nr. XIII-XIV, Galaţi, 1992.
10. Iordăchescu, Iordăchescu, *Statutul reprezentanțelor diplomatice franceze în Principate 1798-1859,* în „Franța. Model cultural și politic", Editura Junimea, Iași, 2003.
11. Mărieș, Stela, *Situația protejaților străini în România în secolul al XIX-lea*, în Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie, t. XXVI, 1983-1984, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România.
12. Pacu, N. Moise, *Cartea județului Covurlui. Note geografice, istorice și statistice,* părțile I-III, București, Stabilimentul grafic I.V. Socécu, 1891, p. 392.

13. Păltănea, Paul, *Istoria oraşului Galaţi. De la origini până la 1918,* Vol.I, Galați, Editura Porto-Franco, 1994.
14. Regnault, Elias, *Histoire politique et sociale des Principautés Danubiennes*, Paris, 1855.
15. Șerban, Constantin, *Înființarea consulatelor ruse în Țara Românească și Moldova*, în „Studii şi Cercetări de Istorie Medie", anul II, nr. 1, București, 1951.
16. Ștefan Stanciu, Marian Stroia, *Oraşul Galaţi în relatările călătorilor străini (De la începuturile sale până la 1848),* Galați, Editura Biblioteca Bucureștilor, 2004.
17. Vlas, Ancuța, *Consulatul francez de la Galaţi în secolul XIX,* în „Diplomaţie şi destine diplomatice în lumea românească", Târgovişte, Editura Cetatea de Scaun, 2011.

Drept consular

1. Bonciog, Aurel, *Drept consular*, București, Editura „România de Mâine", 1996.
2. Donnadieu, James, *Les consuls de France,* Paris, 1923.
3. L.J.D Féraud-Giraud, *De la juridiction française dans les Echelles du Levant et de Barbarie*, t. II, Paris, 1866.

Charles de Martens, *Le guide diplomatique*, Leipzig/Paris, 1851.

Mulțumiri: această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului POSDRU/159/1.5/133675 „Inovare și dezvoltare în structurarea și reprezentarea cunoașterii prin burse doctorale și postdoctorale (IDSRC - doc postdoc)", cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

THE ITINERARY OF THE ROMANIAN FAIRY-TALE

Maria MOVILĂ (POPA)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: The beginnings of Romanian folk tales date from the eighteenth century. For a long time, the stories of the Romanian folk had circulated word of mouth between Ţara Românească, Moldova and Transilvania, helping to maintain a unity of language. The first collection of Romanian folk tales, Walachische Märchen, appeared in 1845, in German, at Stuttgart and its authors were Albert and Arthur Schott. The first folk tales in Romanian, from Transilvania, are owed to the collectors Mircea Vasile Stănescu Arădanul, Demetriu Boer and Stefan Cacoveanu, and from Muntenia, they are owed to Nicolae Filimon. Ispirescu's collection of folk tales appears in 1862. In the region of Banat we encounter the most well-known collection specific to this area belonging to the schoolteacher George Cătană. At the beginning of the twentieth century, in Muntenia, we encounter a wide collection of folk tales belonging to the schoolteacher Constantin Rădulescu-Codin. Around the First World War a considerable number of folk tales have appeared in periodicals, which we can find in folklore magazines as well. After the Second World War this type of research became institutionalised and for a period of time it has been supported by the Folklore Institute from Bucharest, realised in 1949. The Bârlea Anthology from 1966 has three volumes and comprises in 165 texts, representing a moment of major importance in Romanian folklore studies.

Keywords: folk tale, folk tale collections, collectors, storytellers, folkloristics.

Începuturile basmului românesc datează din veacul al XVIII-lea. Cea dintâi consemnare, semnalată în manuscrisul 1480 al Bibliotecii Academiei Române din Bucureşti, a unui basm românesc, a fost făcută prin 1750 în Muntenia centrală (Prahova). Basmul a fost reprodus schematic pentru comentarii didactico-teologice, notează Viorica Nişcov.[1] Primul basm a fost notat pe larg în 1797. *Istoria unui voinic înţălept şi învăţat întrebându-se din ponturi cu o fată de împărat* e o redactare anonimă şi se încadrează narațiunilor în care eroul primește mâna fetei de împărat grație isteţimii şi învăţăturii sale. Basmul ține de categoria narațiunilor care uzează tiparul întrebare/răspuns, fie de factură magică, profană, religios apocrifă sau superstiţioasă. Rama basmului este tradiţională şi populară, în timp ce întrebările pe care fata le pune voinicului trimit la istoriile biblice şi apocrife, model utilizat în literatura parateologică. Basmul *Istoria unui voinic înţălept şi învăţat întrebându-se din ponturi cu o fată de împărat* se situează în zona de tranziţie de la folclorul pur, la clasa textelor semifolclorice-semiculte de inspiraţie bisericească.

Poveştile populare au purtat pe cale orală, de la o generaţie la alta, vechi tradiţii populare, apoi s-au adaptat gustului artistic şi mentalităţii grupului în care erau spuse, s-au îmbogăţit cu noi imagini poetice. Multe veacuri poveştile poporului român au circulat prin viu grai, între Ţara Românească, Moldova şi Transilvania, contribuind la păstrarea unităţii de limbă.

Prima colecţie de basme româneşti, *Walachische Märchen,* a apărut în 1845, în germană, la Stuttgart, autorii fiind Albert şi Arthur Schott. Activitatea lor s-a desfăşurat sub imboldul fraţilor Wilhem şi Iacob Grimm, întemeietorii şcolii mitologiei în interpretarea basmelor. Arthur Schott, agronom de profesie, a petrecut câtva timp în Banat, între anii

[1] Viorica Nişcov, *A fost de unde n-a fost. Basmul popular românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996, p.13.

(1836-1841) și a adunat folclor românesc. Reîntors în Germania, va împărți cu fratele său, Albert, filolog și istoric, redactarea colecției, după „modelul fraților Grimm" (Albert Schott în *Introducere* la ed. 1845).[2] Volumul cuprinde patruzeci și trei de narațiuni, urmate de descripții de obiceiuri locale și de ființe fabuloase. Douăzeci și trei de texte culese de Arthur Schott, cu prilejul șederii ulterioare în Banat (1844-1850), vor apărea tot la Stuttgart în revista Hausbläter (1857-1859).[3] Povestitorii de la care s-a cules sunt cărturari (germani și români), iar textele vor fi repovestite după note sumare de ascultare. Colecția Schott oferă multe informații privind basmele și poporul care le-a povestit. Astfel în *Introducere* la lucrare, Albert Schott inserează date istorice, lingvistice, etnografice, etnopsihologice referitoare la români. Și mai mult decât atât, specifică Viorica Nișcov, „în comentariile textelor încearcă situarea basmului românesc în context indoeuropean, comparându-l pe de o parte cu mitologia nordică și greco-latină, pe de altă parte cu basmul german."[4] Fiecare text din colecție este rezumat și explicat. Colecția Schott rămâne un moment important în istoria noastră culturală, fiind prima colecție de folclor românească publicată, editată într-o limbă de largă circulație. „Colecția Schott nu este numai cea dintâi culegere de basme românești, ci și cea mai cunoscută peste hotare."[5] Cartea a avut ecou în epocă, comentată în reviste din Germania, Austria, Transilvania. Prin această culegere s-a atras atenția asupra importanței fondului românesc de basme, având mari afinități cu basmele europene. Scriitorii și filologii ai epocii, precum Bogdan Petriceicu Hașdeu, Ioan Slavici, aduc elogii colecției. După anul 1850, tipăriturile se intensifică, astfel încât *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc* (1968), înregistrează până în 1891 peste 900 de poziții privind publicațiile de basme.

Continuatorul direct al fraților Schott, este Franz Obert, profesor la Mediaș. El publică 35 de basme, în germană, între 1856-1858, în revista „Das Ausland". Va publica și alte basme în periodice de limbă germană din Transilvania. Toate textele vor apărea în volum, postum, în 1925. Colecția Obert, ca și colecția Schott, este alcătuită din basme fantastice, reprezentând o sursă de cunoaștere, importantă a narațiunii populare românești. „Prin bogăția repertoriului consemnat și prin fidelitatea notării schemei epice, colecția Obert constituie unul din pilonii cunoașterii repertoriului românesc de povești transilvănene."[6], afirmă Ovidiu Bîrlea, în *Istoria folcloristicii românești.*

Iohann Karl Schuller, profesor la gimnaziul din Sibiu, a căutat „să îmbrățișeze întregul domeniu al folclorului românesc."[7] Debutează în 1852 cu o traducere de poezii și proverbe culese de el, *Aus der Walachei.* În antologia *Romänische Volkslieder* din 1859, Schuller militează pentru o analiză complexă a poeziei populare, o evaluare estetică, etnografică și istorică a acesteia.

Teodor Stamati scoate la lumină prima poveste în românește. Broșura se intitula: *Pepelea seau tradiciuni năciunare românesci, culese, înorănduite și adăogite de Doc. T. Stamati* (1851), considerată atât o creație cultă cât și o operă folclorică. El are intenția de a aduce povestea populară pe placul „păturilor cultivate".

Primele basme, în limba română, din Transilvania, le datorăm culegătorilor Mircea Vasile Stănescu Arădanul, Demetriu Boer și Ștefan Cacoveanu, publicate, în ansamblu, în 1975 de Ovidiu Bârlea. O altă mare colecție de proză populară transilvăneană se datorează elevilor liceelor din Blaj, care la inițiativa și sub îndrumarea profesorului Ioan Micu

[2] Viorica Nișcov, *op.cit.*, p.14.
[3] *Ibidem.*
[4] Viorica Nișcov, *op.cit.*, p.14.
[5] Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, Editura Enciclopedică română, București, 1974, p.111.
[6] Ovidiu Bîrlea, *op.cit.*, p.114.
[7] *Ibidem.*

Moldovanu, adună între 1863-1878, numeroase narațiuni. Colecția va vedea lumina tiparului, după aproape un veac, în 1987.

Bucovineanul Ioan Gh. Sbiera este primul culegător român „un deschizător de drumuri în părțile sale."[8] E preocupat de poveștile românești pe care începe să le culeagă de pe când era elev la liceul din Cernăuți. Culegerea sa va apărea în 1886 și cuprinde peste cincizeci de narațiuni din Valea Siretului și a Sucevei, majoritatea fiind basme fantastice și nuvelistice. Asemenea modelului lui Schott, culegerea cuprinde credințe despre zmei, moroi și ghicitori. «Persoanele și întâmplările - precizează culegătorul - sunt totdeauna aceleași precum le spuneau povestitorii, dar descrierea lor n-a putut rămâne tot aceeași, una pentru că pe timpul când s-au cules încă nu era vorba de stenografie pe la noi, și alta, pentru că atuncea am căutat să reproduc numai esența lucrului, nu și forma schimbătoare în care mi se înfățișa de diferiți povestitori.»[9] Sbiera reconstituie textual și unele caractere ale esteticii basmului oral, textele sale sunt echilibrate, iar subiectivitatea culegătorului disimulată, fiind preocupat de categoria variației: „când dosebirile dintre variantele aceluiași tip i se par substanțiale, publică textele integral; când i se par mai mici ori mai puțin semnificative, le semnalează în note."[10] Limba poveștilor lui Sbiera „e cea populară din Bucovina, el repovestește țărănește, cu o seamă de expresii dialectale."[11]

Un alt culegător de basme, preotul și profesorul Simion Florea Marian, publică opt basme, în 1887, culese din jurul Sucevei și din bazinul Dornelor. Acestea sunt repovestite fluent, iar manuscrisele conțin însemnări interesante.

Ion Pop-Reteganul adună o serie de basme, din nordul Transilvaniei, publicate între 1888 și 1903. Basmele lui Reteganu reprezintă prima colecție amplă, de proză transilvăneană, publicată în limba română, într-un limbaj accesibil. Laurențiu Ciorbea publică două broșuri ce cuprind basme transilvănene, în 1895 și 1904. În aceeași perioadă culege basme și Ioan Slavici, publicate începând cu 1872, în *Convorbiri literare*, apoi în volum în 1908, la București.

Primele culegeri de basme populare din Muntenia i le datorăm lui Nicolae Filimon, care le publică în ziarul bucureștean *Țăranul român,* în 1862. Basmele sale sunt fantastice: *Roman năzdrăvan, Omul de piatră, Omul cu barba de mătase.* Ele se caracterizează prin forma simplă, spontaneitatea verbală, fără abuzul descrierii. Cel care îl urmează, fără zăbavă este Petre Ispirescu, care impresionat fiind de lectura primului basm al lui Filimon, *Roman năzdrăvan,* mărturisește: „m-am mirat că și basmele noastre să fie de ceva. Și a fost destul să scriu cel dintâi basm că n-am mai scăpat". Prima broșură a lui Ispirescu apare în 1862 și este reeditată și îmbogățită în cele trei volume care îi urmează: 1872, 1874, 1876. Ediția mare este cea din 1882. Colecția sa însumează 73 de basme, culese, cele mai multe, din Muntenia, câteva din Oltenia, Transilvania, și Moldova. Basmele sunt narate simplu, pe înțelesul tuturor, combinând formulări ce țin de expunerea scrisă și de literatura cultă cu procedeele oralității. Colecția de basme a lui Ispirescu este „întâia mare colecție de basme din Muntenia, scrisă în graiul cel mai apopiat de limba literară."[12] Cunoaște până astăzi peste șaizeci de reeditări, comparabilă fiind ca faimă cu colecția Grimm din Germania. Pe urmele lui Ispirescu, dar cu „un stil mai șters"[13] scriitorul Ion C. Fundescu publică în 1867 un volum de povești muntenești cu ghicitori și orații, reluate în patru ediții îmbogățite, până în 1896. Dintre colecțiile de basme muntenești se cuvine să fie menționate și cele ale lui G. Dem. Teodorescu și Dumitru Stăncescu.

[8] Viorica Nișcov, *op.cit.*, p.17.
[9] *Ibidem*, p.18.
[10] *Ibidem.*
[11] Ovidiu Bârlea, *op.cit.*,p.126.
[12] Ovidiu Bîrlea, *op.cit.*,p.159.
[13] *Ibidem*, p.165.

G. Dem. Teodorescu este culegător și teoretician, fiind un bun cunoscător al folclorului încă de timpuriu. „Teodorescu se numără printre primii discipoli ai lui Haşdeu”[14], afirmă Ovidiu Bîrlea, s-a ocupat de credințe, obiceiuri, colinde, proverbe. Contribuția sa importantă la folclorul românesc o constituie colecția de *Poesii populare române* din 1885, dar mai puțin cunoscută este activitatea sa de cercetător al basmului. Nu au rămas de la el decât douăsprezece basme, editate abia în 1968. Doar trei dintre ele menționează proveniența, restul doar locul și data redactării. Teodorescu povestește basmele în stilul său, distanțându-se de cel popular, chiar dacă „pe alocuri reproduce maniera abruptă a povestitorilor munteni de a se exprima în propoziții scurte, sentențioase « *Nici cald, nici frig:potrivit»*”[15]

Dumitru Stăncescu e o personalitate aparte în folcloristica românească, cel care „anunță o contribuție ce ar fi depășit pe cea a lui Ispirescu dacă moartea nu l-ar fi secerat atât de timpuriu.”[16] A rămas în memoria culturii noastre prin activitatea sa de publicist, editor, folclorist și autor a șapte volume de basme și snoave. „Locul preponderent îl ocupă basmele propriu-zise, colecția însumând circa 50 de basme.”[17] Basmele le știa din familie sau de la povestitori munteni, câteva și din Transilvania, dar în esență, colecția lui Stăncescu este muntenească „reprezentând inima provinciei.”[18] De remarcat la aceste basme este „profunzimea și firescul dialogului, a repetiției, vivacitatea relatării”[19] Basmele lui Stăncescu au rămas, însă, în umbra celor ale lui Ispirescu, chiar dacă aveau în comun o bună parte din repertoriu, iar colecția sa o găsim doar la prima ediție până în zilele noastre.

Poveștile lui Ion Creangă sunt considerate un reper folcloric atunci când vine vorba de basm și apar în volum în anul 1890, postum. Popularitatea acestor *Povești*, dar și numeroasele reeditări a egalat, dacă nu cumva a depășit colecția Ispirescu. Stilul *Poveștilor* lui Creangă se bazează pe cel popular, originalitatea scrierii rezidă în felul în care îmbină cuvintele și expresiile, „demonstrând că în limite atât de restrânse un scriitor se poate totuși ridica la o elaborare întru totul personală, unică.”[20] Caracterul elaborat ce rezultă din sinteza complexă a procedeelor curente în folclor, îl desparte pe Creangă de oralitate și îi conferă identitatea de scriitor. *Poveștile* au contribuit la cunoașterea folclorului românesc peste hotare, fiind traduse în alte limbi.

Interesul lui Mihai Eminescu pentru folclor se consideră a fi fost selectiv. Era atras de lirica populară și de basmele fantastice. Cu privire la culegerea folclorului, Eminescu pune în relief necesitatea de a se respecta forma autentică. Eminescu a cules, după dictat cinci basme, din Moldova, între anii 1869-1876, basmele sunt*: Călin nebunul, Frumoasa lumii, Borta vântului, Vasilie finul lui Dumnezeu și Finul lui Dumnezeu.* „Cele cinci texte își deapănă fluent substanța, concretețea actelor esențiale și a amănuntelor, e frapantă.”[21] Mai bine de trei decenii, performanța lui Eminescu a rămas necunoscută, până în 1902, când Ilarie Chendi editează în volum culegerile de *Literatură populară* ale poetului.

Revenind la zona Banatului, aici întâlnim cea mai cunoscută și mai întinsă colecție bănățeană, a învățătorului George Cătană. Acesta a publicat în timpul vieții cinci volume, cuprinzând basme fantastice: *Poveștile Bănatului*, 3 volume (1893), *Povești poporale din Banat* (1908), *Din lumea poveștilor* (1924) și volumul postum: *Cele mai frumoase povești din Banat* (1947). Textele sunt fie notate după amintiri din copilărie, fie culese personal sau prin corespondență.

[14] *Ibidem*, p.250.
[15] *Ibidem*, p.258.
[16] Ovidiu Bîrlea, *op.cit.*, p.295.
[17] *Ibidem*.
[18] *Ibidem*.
[19] Viorica Nișcov, *op.cit.*, p.22.
[20] Ovidiu Bîrlea, *op.cit.*, p.231.
[21] Viorica Nișcov, *op.cit.*, p.25.

De o însemnătate notabilă este monografia etnografică a lui Teofil Frâncu și George Candrea: *Românii din Munții Apuseni (Moții)*, din 1888. „E cea dintâi monografie etnografico-folclorică de la noi și întâia care publică un basm în grai dialectal,”[22] confirmă Ovidiu Bârlea, iar textele nu sunt notate după dictat, ci repovestite. Viorica Nișcov notează că: „din punct de vedere fonetic, lexical, sintagmatic narațiunile ilustrează particularități locale, iar stilistic și sintactic ele sunt adaptate modalității literare”[23]

În Muntenia, cea mai vastă colecție de basme, publicată la începutul secolului al XX-lea o constituie volumele învățătorului Constantin Rădulescu-Codin. Volumul *Îngerul românului. Povești și legende din popor*, a apărut în 1913 și cuprinde cincizeci și șase de texte, aproape toate basme propriu-zise și câteva basme despre animale, din ținutul Muscelului. La începutul anilor 1900, în Banat, se remarcă activitatea lui Juliu Tr. Mera care publică, în 1906, un volum de basme, prealabil tipărite în periodice.

În Transilvania, în primul deceniu al secolului al XX-lea, cea mai importantă colecție e cea a Paulinei Schullerus, din 1906. Această colecție de povești românești cuprinde 137 de narațiuni din care nouăzeci și nouă, basme, notate în românește după dictat și transpuse apoi în germană. Viorica Nișcov observă că „basmele se deapănă simplu, limpede, cu grijă pentru mărcile oralității.”[24] Ovidiu Bârlea constată că acestă colecție „a trecut neobservată printre români, cu excepția puținilor specialiști, dar peste hotare, ea a contribuit cel mai mult, alături de colecția fraților Schott, la cunoașterea poveștilor românești.”[25]

În perioada următoare, predomină colecțiile din Moldova. Îl amintim pe Tudor Pamfile care prin lucrările sale, ilustrează ținutul Tecuciului, pe profesorul Dumitru Furtună, autor a patru volume ce însumează peste două sute de texte, dintre care câteva zeci de basme.

În preajma Primului Război Mondial, au apărut în periodice un număr mare de basme, pe care le regăsim și în revistele de folclor, în presa culturală, literară și chiar politică a vremii. Doar o parte din basmele publicate în periodice sunt reeditări și numai câteva dintre ele vor fi adunate în volume.[26]

În perioada interbelică situația se va modifica. Basmele vor apărea în presa pentru copii și în mare măsură vor fi reeditări. În Transilvania va publica basme învățătorul Ioan Bota, în volumul *Povești bătrânești*, din 1923. Acesta cuprinde treisprezece basme și o snoavă, redate cu multă fidelitate. Din Banat, profesorul Lucian Costin, publică culegerea *Mărgăritarele Banatului*, în 1925, care cuprinde printre alte narațiuni și zece basme.

Activitatea lui Nicolae Iorga „nu putea să nu se reverse și asupra domeniului culturii populare”[27], remarcă Ovidiu Bârlea. Iorga a cules și folclor, cele zece basme din volumul *Contes roumains transposés en français*, din 1924 sunt auzite de la o tânără din Iași, aflată temporar la École Roumaine en France. Al unsprezecelea basm *Les voyages du prince charmant*, e luat din colecția Ispirescu (*Tinerețe fără bătrânețe*). După cel de-al Doilea Război Mondial cercetările de profil au fost instituționalizate și o vreme au fost sprijinite de Institutul de Folclor din București, înființat în 1949. Valorificarea fondului de narațiuni constituit de către Institut a fost realizată prin *Antologia* alcătuită de Ovidiu Bârlea. *Antologia* Bârlea din 1966 are trei volume și cuprinde 165 de texte, find un moment de răscruce în folcloristica românească. „Pentru prima oară autenticitatea materială a prozei narative orale apărea respectată intransigent în spațiul unei ediții de proporții, accesibilă marelui public”[28], notează Viorica Nișcov.

[22] Ovidiu Bârlea, *op.cit.*, p.276.
[23] Viorica Nișcov, *op.cit.*, p.26.
[24] *Ibidem*, p.30.
[25] Ovidiu Bârlea, *op.cit.*, p.424.
[26] Viorica Nișcov, *op.cit.*, p.31.
[27] Ovidiu Bârlea, *op.cit.*, p.348.
[28] Viorica Nișcov, *op. cit.*, p.33.

O altă antologie de narațiuni românești, este cea întocmită în versiune germană de Flix Karlinger, în 1982. Colecția de proză populară din valea Timocului, printre care basme fantastice, nuvelistice, animaliere, a fost publicată în 1988 de profesorul Sandu Cristea Timoc. E importantă, fiind „singura de acest fel și de asemenea proporții efectuată într-o zonă cunoscută numai pentru repertoriul liric și baladesc."[29]

Colecția profesorului Ion Nijloveanu, din 1982 se remarcă prin rigoarea alcătuirii, basmele colecției sunt variate și înfățișsează o imagine panoramică a speciei„ în faza sa clasică și în timbrul stilistic distinct al sudului țării."[30] Un alt volum de basme culese de Gheorghe Vrabie, împreună cu studenții săi, înte 1962-1968, ilustrează categoria *antologie zonală.* Volumul conține peste cincizeci de narațiuni din Argeș. De remarcat este și antologia de 33 de basme fantastice, din Dâmbovița, înregistrate între anii 1970-1975 de profesorul Octav Păun și Silviu Angelescu. „Această colecție surprinde basmul muntenesc, consemnat în scriere curentă tocmai pentru a-i marca apropierea de norma fonetică literară."[31]

După parcurgerea, în ansamblu, a teoriilor despre apariția basmelor, ideile generale se pot sistematiza, după cum afirmă Viorica Nișcov[32]. Astfel istoria accesibilă a basmelor e în primul rând o istorie a culegerilor, a culegătorilor, a gustului cititorilor și în al doilea rând o istorie a basmului însuși, a povestitorilor și auditoriului lor.

Bibliografie

1. Bîrlea, Ovidiu, *Istoria folcloristicii românești*, Editura Enciclopedică română, București, 1974
2. Nișcov, Viorica, *A fost de unde n-a fost. Basmul popular românesc*, Editura Humanitas, București, 1996
3. Pop, Mihai, Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, 1990
4. Săndulescu, Al., (coord), *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei, București, 1976

[29] *Ibidem*, p.36.
[30] *Ibidem*, p.37.
[31] Viorica Nișcov, *op. cit.*, p.37.
[32] Viorica Nișcov, *op. cit.*, p.39.

ION HELIADE RĂDULESCU AND THE 1848 GENERATION'S LITERARY PHYSIOLOGY

Marta ALBU
University of Craiova

Abstract: The present study aims to highlight the figure of Heliade I. Rădulescu as moralist. Being formed in the spirit of classicism, I. Heliade Radulescu's interest for the satire comes directly from the thesis of the moralizing role of the literature, a central point of his ideology. His work is clearly influenced by the thought of the moralist and the ideologue; it is subordinated to the "moralistic theses", because he believed in the curative effect of the satire. Considered the founder of the pamphlet in Romanian literature, a classic satirist, observer of manners and human types, I.H. Radulescu was a great creater of "characters" and " physiologies " of classical style.

Keywords: moralist, character, portrait, physiology, classicism

După 1840, cultura şi literatura română cunoaşte o perioadă de progres notabil, vizibil în toate domeniile. Este o epocă a schimbărilor, a evoluţiei, literatura se extinde pe coordonate noi, au loc schimburi culturale în Europa, iar scriitorii îmbrăţişează toate genurile şi speciile. Scriitorii români se orientează mai ales spre spaţiul francez, contactul cultural este facilitat de cunoaşterea limbii franceze; mai mulţi profesori francezi, veniţi în ţările româneşti între 1820-1840, participă efectiv la programul cultural, răspândind idei noi şi mărind interesul pentru cultura franceză. Mulţi tineri români sunt plecaţi în străinătate, unii dintre ei chiar la Paris şi se întorc cu idei progresiste franceze, ziare franceze sau gazete româneşti în limba franceză, teatrul francez este în vogă. Astfel, cultura franceză pătrunde adânc în societatea românească. Scriitorii vremii sunt marcaţi, influenţaţi de acest val: Vasile Alecsandri va pleca la Paris şi primele lui versuri scrise în limba franceză demonstrează influenţa franceză, M. Kogălniceanu, Costache Negruzzi, Alecu Russo şi Grigore Alexandrescu se formează în spiritul francez. Primele traduceri şi prelucrări ale lui Ion Heliade Rădulescu sunt din franceză sau dovedesc această influenţă. Se creează afinităţi care generează influenţe notabile în operele tuturor scriitorilor epocii.

Gustul public, extrem de receptiv la satiră, este cultivat de circulaţia valorilor străine în care literatura franceză deţine un rol primordial, mai întâi în original, apoi, prin traducerile făcute între anii 1830-1860. Are loc o îmbinare de tendinţe şi metode, spre o ideologie paşoptistă care îmbină elemente clasice, iluministe şi romantice.

În această perioadă, ia naştere specia fiziologiei în literatura română. Ea va cunoaşte schimbări în denumire. Iniţial, terminologia, impusă repede prin traduceri, oscilează între *caracter, figură, icoană, portret, caricatură, tablou*. Autorii de fiziologii au *conştiinţa „zugrăvirii" după un anumit „sistem" a unor realităţi, atribut esenţial al metodei*.[1] C. Negruzzi mărturisea în *Provinţialul* (1840), care abia în volumul *Păcatele tinereţilor*, din 1857, primeşte titlul de „fiziologie", că *ar fi păcat a rămânea nezugrăvit un portret atât de „caracteristic"*. La început, fiziologia era denumită şi prin *articol*, articol satiric în ziarele şi revistele vremii, în strânsă simbioză cu schiţa. Din cauza pluralităţii termenilor şi a interferenţei speciilor, au existat dificultăţi de încadrare. Diverşi critici literari încadrau anumite opere fie în cadrul schiţei de moravuri, fie în cadrul fiziologiei, fie în cel al

[1] Titus Moraru, *Fiziologia literară*, Editura Dacia, Cluj, 1972, p. 127.

fizionomiei.[2] Aici, se urmărea, destul de stângaci şi naiv, descrierea caracterelor şi preocupărilor omeneşti după descifrarea gesturilor salutului, după felul de a purta cravata, mănuşile, bastonul sau încălţămintea: *Omul care se gândeşte la viitor se uită în jos; dacă se uită înainte, să ştiţi că are a face cu trebile lui de atunci, nu se gândeşte la nimic, dacă se uită în dreapta sau în stânga, însă de-l veţi vedea că se uită des înapoi, atunci să ştiţi curat că se uită la creditori. (...) Cel care poartă lanţuri de aur ca să se vază de departe, ace late şi sperioase, inele multe şi scumpe, să ştiţi că este sau un bădăran îmbogăţit, sau un jucător de cărţi, sau un negustor teleleic, sau vrun prinţ italian.*[3]

T. Moraru[4] remarcă totuşi stabilizarea noţiunii de *tip*, prezenţa termenului în fiziologii, semn că principiile metodologice realiste se aflau într-o fază incipientă, oferind ca exemplu fiziologia lui D. Ralet, *Provincialii şi iaşenii*, în care în *Introducţie* arată că va prezenta *câteva tipuri de iaşeni şi provinciali.*

Fizio(g)nomia construia portretul pe baza trăsăturilor fizice. Astfel, caracterul, tipul omului era descris în funcţie de o trăsătură fizică. T. Moraru subliniază faptul că de fiziologie, s-a ocupat, în mod constant şi dr. Pavel Vasici, prin a cărui proză se poate verifica pătrunderea ştiinţei fiziologice în literatură[5]. Doctorul Vasici realizează o proză umoristică, în care operează o clasificare a bărbaţilor, pornind de la elementele primordiale. Din prima clasă, fac parte ***bărbaţii apătoşi****, cei mai sentimentali oameni, mintea lor este de potopul simţirilor cufundată. Ei nu mai simţesc şi viaţa lor se poate asemăna cu surfaţa apei unui lac acrea, de cea mai mică a vântului aborare, se mişcă în nenumărate unde; între dame ei sunt izvorul complimentelor şi a vorbelor linguşitoare în a cărora apă înzăhărită dânşii îneacă mintea acestora ca să poată unghiţa inima lor pentru sine. Iubirea lor e ca spuma de săpun, ei înoată în marea sentimentelor de la o damă la alta, până ce cad în mreaja unei pescăriţe cu minte. (...)*[6] Apoi **uşuraticii** – o categorie formată dintr-un *poporaş uşor, sângios, umflat, însă uşor de purtat* care *leapădă oamenilor numai pulbere în ochi şi sunt trecători ca spuma de săpun.*[7]

Orientarea generală în epocă era faţă de clasicism. Tudor Vianu vorbea de un *clasicism realist, înclinare spre ironie şi umor*[8] , datorat spiritului ei echilibrat. Noua specie literară se baza pe investigarea laturilor morale; făcea apel la proza caracterologică a clasicismului prin împrumutul modalităţilor de *descriere a moralului prin fizic.*

Cultivarea portretului labruyèrian, în proză sau în versuri, ia amploare după 1838, pornindu-se de la investigarea laturilor morale, împrumutând de la clasicism premisele etice şi aplicându-le noilor condiţii sociale, astfel, încât există elemente comune între acest tip de „caracter" şi fiziologia literară propriu-zisă. Periodicele vremii („Albina românească", „Curierul românesc", „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", „Vestitorul bisericesc") promovau acest tip de proză caracterologică.

T. Moraru observă că există o diferenţă între caracterele realizate în manieră clasică şi o mare parte dintre cele cultivate după 1840, diferenţă axată pe *raportul general-individual, iar până la fiziologie nu există decât un pas*.[9] Gustul pentru caracterologie este cultivat şi prin traduceri (din Teofrast, C. Negruzzi – *Moraliceşti caracteruri*, după Dimitrie Darvari, traducătorul lui Teofrast; din La Rochefoucauld - I. H. Rădulescu, traduceri după Augustin Keller şi August von Kotzebue) şi prin aforismele care erau în vogă în presă (din La Bruyère,

[2] Vezi *Fiziologia provincialului în Iaşi* de M. Kogălniceanu – considerată schiţă de moravuri (N. Cartojan), *Provinţialul* lui Negruzzi – considerată tot schiţă de moravuri (G. Călinescu).
[3] „Curier de ambe sexe", III (1840-1842), p. 239.
[4] *Op.cit.*, p. 128.
[5] *Ibidem*, p. 132.
[6] Dr. Vasici, *Clasificaţia bărbaţilor*, în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", 1840, nr. 30 (21 iulie), p. 239.
[7] Dr. Vasici, *op.cit.*, p. 240.
[8] În *Asupra caracterelor specifice ale literaturii române*, în „Steaua", an XI, 1960, nr. 1 (ianuarie), p. 54.
[9] *Op.cit.*, pp. 138-139.

Beranger, Lesage, Diderot, Lavater, La Rochefoucauld, etc.). C. Bolliac susţinea acest tip de literatură morală: *scrieţi, lăudaţi, satirizaţi, puneţi în lucrare toate resorturile intelectuale şi morale şi robia cade.*[10]

Personalitatea lui Ion Heliade Rădulescu se defineşte, în egală măsură, prin munca neobosită în domeniul larg al culturii, prin opera sa literară şi prin prezenţa, nu o dată determinantă, în desfăşurarea evenimentelor sociale şi politice ale epocii sale. El este un „actant" al istoriei acestei epoci, un personaj de la care pornesc sau către care se îndreaptă linii multiple ale mişcării culturale, ideologice şi literare, un *scriitor cu suflet ardent, creator pretutindeni, desfăşurat deopotrivă în viaţă şi în artă, înzestrat cu mari însuşiri şi cu tot atât de mari cusururi*[11]. Ca orice mare personalitate, activitatea lui oferă istoriei, în general, celei culturale şi literare, în special, un subiect, pe cât de generos, tot pe atât de dificil.

Impunându-se de tânăr, ca o prestigioasă personalitate culturală, I. H. Rădulescu, pe care D. Popovici[12] îl considera un *luptător în mijlocul unei generaţii de luptători, pentru mântuirea ţării sale; un ziditor, în mijlocul unei generaţii de ziditori, al unei civilizaţii noi,* se înscrie în familia marilor spirite erudite şi enciclopedice, creatoare, de mare anvergură, din cultura română.

În critica literară, Ion Heliade Rădulescu este apreciat, înainte de toate, drept o personalitate cu o formaţie enciclopedică, un poet cu o creaţie originală, un prozator favorizat şi de o epocă a schimbărilor. Secolul al XIX-lea a impus treptat şi în spaţiul românesc schimbări, a căror esenţă este „democratizarea" culturii în mai toate sensurile, şi, în acest proces, rolul lui Heliade este cu totul remarcabil.[13] Preocupările de teorie literară decurg la el din propria experienţă creatoare, iar ca trăsătură definitorie a literaturii, vede misiunea ei educativă, moralizatoare, situându-se, în acest sens, într-o descendenţă clasică.[14] În *Echilibru între antithesi*, Heliade îşi definea stilul direct, polemic: *Acest articol este extractul primului volum al historiei universali. Materia fiind ştiinţifică cere un stil didactic după cum se tractă la locul său; (...)* ***Românul e din originea sa caustic. Caustic*** *va să zică* ***un ce care arde de frige****; şi de ce este Românul caustic, nu-l criticaţi, cititorilor, că prea l-au ars şi l-au fript şi pe el străinii şi pe ai săi, şi însuşi aceia în care şi-a pus toate speranţele. Disperaţia l-a făcut a-şi râde de toate. Cu focul şi cu dorul în inimă şi cu lacrămele în ochi, este şi cu surâsul pe buze, dulce câte o dată, amar de mai multe ori, şi caustic sau arzător ca şi focul ce arde în inima lui.*[15]

Fiind educat în spiritul clasicismului, la Heliade, interesul pentru satiră decurge direct din teza rolului moralizator al literaturii, considerat de Gr. Ţugui un *punct nodal* al ideologiei lui I. Heliade Rădulescu[16]. În articolul *Despre satiră*, el preia definiţia satirei de la La Harpe şi Marmontel: *Satira este o zugrăveală sau descriere a viţiului şi a ridicolului prin vorbe şi prin acţie. Sunt două feluri de satiră: una politică şi alta morală, iar amândouă se pot socoti ori generale, ori personale, după firea lor*[17]. O aduce în discuţie din nou, cu elemente noi, în urma unor lecturi din V. Hugo, în studiul *Satira* în *Echilibru între antithese sau spiritul şi materia* (1859-1869).

---

[10] În *Către scriitorii noştri*, în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", 1844, nr. 40 (2 octombrie), p. 213.
[11] G. Călinescu, *I. Eliade Rădulescu şi şcoala sa*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1966, p. 5.
[12] *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1935, p. 11.
[13] Grigore Ţugui, *Ion Heliade Rădulescu, îndrumătorul cultural şi scriitorul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, p. 74.
[14] *Idem*, p. 81.
[15] I. Heliade Rădulescu, *Echilibru între antithesi*, Bucureşti, 1859-1869, p. 17.
[16] *Idem*, p. 87.
[17] În „Curier de ambe sexe", II, (1838-1840), ed. 1, nr. 23, pp. 352-356. Articolul apare şi în „Curierul românesc", 1840, nr. 7-8.

D. Popovici[18] descoperea izvorul părintelui literaturii române în *Elementele de literatură* ale lui Marmontel, cuvânt cu cuvânt: *Peinture du vice ou du ridicule, en simple discours ou en action. Distinguons d'abord deux espèces de satires: l'une politique et l'autre morale…* În *Curs întreg de poesie generale*[19]. Heliade Rădulescu spunea cam aceleaşi lucruri: *Satira cere urră, dispreţu, şi să aibă înainte cele în adevăr dispreţabili*.

Proza eliadescă este vizibil influenţată de gândirea moralistului şi ideologului. Operele sale sunt subordonate „tezelor moraliste", deoarece credea în efectul curativ al satirei[20]. Chiar dacă, la prima vedere, sunt opere doctrinare, precum *Biblicele* sau *Echilibru între antithesi*, ele conţin anumite pasaje satirice, portrete sau schiţe. Heliade trece de la tonul grav la stilul natural, sprinten, şi de multe ori cu intenţii satirice, pentru a ne înfăţişa anumite aspecte, vicii şi tipuri care-i dădeau motive de ridiculizare. Dintre scrierile de dimensiuni restrânse, câteva concentrează discursul satiric în jurul unui personaj, realizând astfel un portret de factură clasică.

Proza lui Heliade izvorăşte din militantism, este creată pentru a ilustra o idee morală sau socială. Gr. Ţugui subliniază trăsăturile generale ale prozei heliadeşti: absenţa preocupării pentru compoziţie, oralitatea stilului, teoriile presărate la tot pasul, puternicele accente satirice, pamfletare, spontaneitatea, marea capacitate de „mimare" verbală şi gesticulatorie, de punere în scenă, abundenţa cantitativă a portretului satiric[21]. Operele publicate în primii ani ai exilului, *Souvenirs set impressions d'un proscrit* (1850) şi *Mémoires sur l'histoire de la régénération roumaine* (1851) au, de asemenea, un accent evocator, militantist, polemic şi satiric.

Considerat ctitorul pamfletului în literatura română, un spirit satiric clasic, observator de moravuri şi tipuri umane, I. Heliade Rădulescu era un mare amator de „caractere" şi „fiziologii" de factură clasică: remarcabilele portrete realizate în *Bată-te Dumnezeu! (Coconiţa Drăgana*), *Coconu Drăgan, Domnul Sarsailă autorul* şi în scrierile memorialistice sunt puse în valoare mijloacele remarcabile ale autorului: caricatura rapidă, umorul popular, bogăţia vocabularului, spontaneitatea replicii. „Fiziologistul" are un fel de jubilaţie răutăcioasă în contemplarea tipului social, care, odată individualizat, este pus să susţină un adevărat recital pentru a-şi dezvălui ridicolul. Scriitorul adoptă întotdeauna poziţia omului de rând, plin de bun simţ, care persiflează cu umor aerele superioare ale parvenitului, obtuzitatea unor demnitari, impostura autorilor „neînţeleşi". De la Marmontel (ale cărui *Elemente de literatură* le-a tradus şi folosit în cursurile de poetică şi stilistică), a preluat credinţa în misiunea moralizatoare a artei şi îndoiala asupra imuabilităţii valorilor. În viziunea heliadescă, romantică şi utopică, poezia însemna încununarea tuturor virtuţilor creatoare ale omului, mijlocul prin care el se poate asemui cu creaţia divinităţii. La înaltele ţeluri morale ale poeziei, s-a adăugat mesianismul lui Hugo, poezia devenind astfel armă de luptă, pentru civilizare, emancipare naţională şi cultură.

Un tip a cărui fizionomie a ţinut să o fixeze este ***Domnul Sarsailă autorul***. Aici, Heliade satirizează „autorlâcul", grafomania. Portretul falsului artist este amănunţit, zugrăvit pe mai multe pagini. V. Ene[22] remarcă faptul că este o temă nouă în literatura română a secolului al XIX-lea, iar îndemnul *Scriţi, băieţi, numai scriţi*![23] fusese înţeles greşit de unii tineri neînzestraţi, dar care se voiau scriitori. Referitor la *Domnul Sarsailă autorul*, G. Călinescu remarca: *Eliade este un prozator excepţional, un pamfletar ignorat sub această*

[18] *Ibidem*.
[19] II, 1870, p. 36.
[20] Gr. Ţugui, *op.cit.*, p. 227.
[21] *Op.cit.*, p. 217.
[22] În *Satira în literatura română*, studiu şi antologie, Editura Albatros, Bucureşti, 1971, p. XXIII.
[23] *Ion Heliade Rădulescu şi tineretul*, în vol. „Ethos şi cultură", de Ion Dodu Bălan, Editura Albatros, Bucureşti, 1972, pp. 244-248.

latură. Răutatea inventivă în vorbe e în linia lui Radu Popescu, la care se adaugă o veselie naturală, sângeros violentă, susţinută de o retorică savantă şi de o incurabilă observaţie ideologică (1966: 66). În preambulul explicativ, *Despre autori*[24], autorul începe cu o enumerare a calităţilor cerute unui scriitor, urmată de o serie de invective la adresa celor care nu sunt demni de a se numi scriitori. Satira aceasta are, desigur, înţelesul ei. Heliade a scris-o gândindu-se la autorii din vremea lui, care, dându-se literaţi, se expuneau ridicolului prin apucăturile lor. S-a afirmat că, în această schiţă sunt vizaţi C. Bolliac şi Gr. Alexandrescu.

Al. Piru[25] intuieşte o fiziologie[26]. Iată cum este descris tipul:

Domnului Sarsailă i-a intrat în cap să-şi facă numele nemuritor, cum am zice să zboare la nemurire. Ce-i mai trebuie acum decât să se numească autor, şi apoi să se facă privigătoare? Dumnealui aşa zice, dar hronica scandaloasă vorbeşte altele. Stă acum şi se gândeşte, se gândeşte şi iar se mai gândeşte. Apoi zice: „Ca să mă fac autor, trebuie să dau cărţi la lumină, şi fiindcă autor nu e fitecine, eu dară trebuie să fiu deosebit din ceilalţi pe cari în alţi timpi dascălii mei îi numea hidei, dar confraţii mei de autori îi numesc viulgheri. Aşa, mai întâi de toate trebuie să fiu fără căpătâi, ca să zică că sunt slobod: în casa în care voi lăcui trebuie să am câteva cărţi, cât se va putea în limbi streine; în cămara mea cu cât va fi mai nemăturat, cu atâta o să dau un ton că prea puţin mă gândesc la lucrurile acestea trecătoare ce n-au a face cu nemurirea; dacă am mustăţi, trebuie să le raz; dacă nu am, trebuie să le las să crească dimpreună cu bărbioara. Când ies afară, ca să mă cunoască de departe, trebuie să-mi pui ochelari la nas; hainele să-mi fie deosebite, părul să-mi fie… ceva mai deosebit; fracul, o faţă… cam aşa; mantaua… aruncată într-un chip clasic – ba romantic; cravata mare, dezmăţată, sau nicidecum; pe pantaloni să am câteva picături de cerneală; când voi vorbi cu oamenii, să mă răţoiesc, să-mi muşc buzele, să pui ochii în grindă, ca să semăn inspirat; să bănănăiesc din mâini când vorbesc, când umblu; vorbele să-mi fie alese, adică când oi da bună dimineaţa să n-o dau ca toţi oamenii, ci să zic: „să-ţi zâmbească aurora, amice, pîntre buze rumeni cu dinţi albi”. (…) Să punem acum că d. Sarsailă este rumân. Dacă voieşte să-şi mai mobileze capul cu ceva idei străine (…) aleargă atunci năvală la limba franţozească, ş-apoi îl vezi că începe să ne arate că în franţuzeşte e înainte de m şi n se pronunţă ca a, i, ca e şi u ca iu; apoi îl auzi enteres, labirent, semplu, amblemă, ochiuparisesc, Neptiun şi alte asemenea. Cu astfel de idei, cu astfel de gândiri, cu astfel de podoabe şi dichise, acum d. Sarsailă este autor întreg întreguleţ, din cap până-n picioare; nu-i mai rămâne decât să treacă la sânta nemurire şi să ne lase pe noi ăştia volgarii, pe care dumnealui îi numeşte vulgheri, în pace şi în repaus.

Viciile satirizate sunt impostura, falsitatea, lipsa de naturaleţe, „închipuirea” (Sarsailă nu ascultă nicio povaţă), extravaganţa (dorinţa de a se diferenţia de ceilalţi printr-o viaţă de boem, atât din punctul de vedere al vestimentaţiei, cât şi al limbajului). În final, satira se transformă în predică morală, *profesorală*[27], avertizându-i pe cei tentaţi să se dedice scrisului să se ferească *ca de altă aia să nu cădeţi în boala autorlâcului. Învăţaţi carte, cultivaţi artele şi meşteşugurile, scrieţi cât puteţi – eu nu vă zic să nu scrieţi -, dar scrieţi ca să vă deprindeţi, ca să vă folosiţi voi, ca să folosiţi pe alţii, dar nu ca să zburaţi aşa de juni de timpuriu la nemurire. (…) Pe urmă să vedeţi şi alta: a fi cineva autor în secolul nostru nu e o meserie cu care să se hrănească. (…) Scrisul este şi el un talent cultivat cu educaţia, ca şi toate celelalte talente; şi daca natura nu m-a făcut muzicant, dănţuitor, zugraf, nu mai este alt mijloc de a trăi şi a fi om onest?*

[24] În „Curier de ambe sexe”, I, pp. 88-91.
[25] În *Introducere în opera lui I. Eliade Rădulescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 88.
[26] În sensul aceleia pe care Eliade însuşi o va traduce în 1845 din Sylvius, *Physiologie du poète.*
[27] Gr. Ţugui, *op.cit.*, p. 110.

Al. Piru subliniază aici că ironia, spiritul satiric împins până la pamflet sunt expresia spiritului heliadesc care îl prevesteşte pe Arghezi, iar V. Ene[28] remarcă faptul că această caracterizare tipologică poate fi regăsită, cu mijloace literare diferite la alţi scriitori ai secolului al XIX-lea sau al XX-lea: Matei Millo (*Un poet romantic*), Iacob Negruzzi (*Artistul dramatic*), I. A. Bassarabescu (în schiţa satirică *Fără plete*).

O altă fiziologie este schiţa *Bată-te Dumnezeu! sau* ***Coconiţa Drăgana*** (1839). Aici, putem vorbi de un „tip al vremii" [29], de portretul unei Chiriţe bucureştene, soţia unui boier, unui „cocon"[30]. Portretul ei înfăţişează tipul ciocoiului în variantă feminină, parvenita infatuată, vulgară. Este surprins astfel:

Coconiţa Drăgana s-a crescut cu bună ducaţioane la părinţii dumneaei. Ninecuţă-sa, pe lângă celelalte, a învăţat-o şi meşteşugul zugrăviei: ştie de minune a-şi încondeia şi îmbina sprâncenele şi, când voieşte, se face albă ca peretele şi roşie ca racul (şi nu ştiu cum se întâmplă, că dumneaei mai totdauna este astfel) şi e frumoasă de minune. Acum nu mai este fată mare, e cu casa dumneaei, cu boierul dumneaei. Când a ieşit din braţele părinţilor, băbăcuţă-său i-a dat o zestre bunicică, între care se cuprind şi câteva suflete de ţigani (pentru că băbăcuţă-său e creştin bun şi i-a dat Dumnezeu putere şi peste sufletele ţiganilor; când va le vinde, le dă de zestre, le dăruieşte, le face danie pentru iertarea sufletului său, ba încă, când va voi, le poate da şi dracului). Ninecuţă-sa iară i-a dichisit bisahteaua şi i-a pus înăuntru, cu toată rânduiala şi cu toată dragostea părintească, felurimi de sculişoar: sticluliţa cu stricat, pe care dumneaei îl numeşte dres, pământuful, alune arse îndestule, făcăleţe mititele de paie de mătură alese, firele de ibrişim, hârtiuţele cu stiubeci, pudră, făioară, rumeneală ş.c.l., strânse, rânduite foarte binişor; o, ce dragoste părintească! nostimă şi tinerică o să mai fie coconiţa Drăgana! (...)

Cuconiţa Drăgana are drept zestre câteva suflete de ţigani, care poartă porecle precum *Cioroaica a bătrână*, *Diavolul de buzat*, *Împeliţata*, *Baraonul de râtan*, faţă de care are un comportament tiranic, cărora le adresează numai injurii.

— Râtane, gata sunt bucatele? c-a venit coconul!

— Piper şi oţet nu e, coconiţă, să fac perişoarele.

— Dar bată-te Dumnezeu, baraoane! afurisitule! acuma îmi spui?

— Vezi că aveai treabă cu jidanii ăia.

— Şi mai răspunzi, bala dracului? unde e diavolu de Ioniţă?

— Aci sunt, coconiţă.

— Uite, până nu s-o usca scuipatul să fii aci, diavole, că vai de pielea ta! Du-te curând, ia vin, oţet, untdelemn şi piper; şi vino de pune masa.

— Dă-i să ia şi sare, coconiţă, că n-am ce pune în solniţe.

— Na, şi nu mai căsca gura... Uite, bată-l Dumnezeu, că mai şade! ce stai, buzatule, şi te uiţi la mine? Fa, împeliţato! Ce? îţi vine rău fără coarne? Dar lasă, Avestiţo, că nu te las fără dânsele... Nu vezi c-a venit coconul? Mergi în casă, teşmenito!

— Soro, dar ce nemăturat e în casă!

— Apoi s-o bată Dumnezeu pe cioroaica a bătrână! D-o sută de ori i-am tot zis astăzi, şi nu-ş' ce face!

— Vezi că cu jidanii ăia mai putea cineva să stropească ori să ia mătura în mână!

— Auzi! auzi? baraonoaica dracului! Şi încă mai răspunzi, bătu-te-ar Dumnezeu de afurisită? Lasă că ţi-oi scutura eu praful de pe tine!

---

[28] *Op.cit.*, p. XXIV.

[29] Gr. Ţugui, *op.cit.*, p. 227.

[30] potrivit DEX, însemnă 1. (pop.) termen de politeţe care denumeşte un bărbat; domn. 2. (înv.şi pop.) fiu, fecior aparţinând unor părinţi din clasele sociale înalte.

Al. Piru observă în acest dialog autenticitate şi stereotipie în maniera lui Caragiale[31]. Coconiţa Drăgana drăcuieşte în continuu (*Dracu o să vă ia!*; *bala dracului*, *baraonoaica dracului!*), cu predilecţie pentru formula care dă şi titlul schiţei, *Bată-te Dumnezeu!*. Lingvista Rodica Zafiu subliniază că efectul comic al respectivelor performanţe verbale le certifică devierea „normală", mai apropiată de convenţiile realismului decât de cele ale asocierii absurde. Astfel, putem vorbi de o imagine mai arhaică a personajului feminin, apropiată de prototipul mitic al femeii-vrăjitoare, proferând blesteme. Astfel, toposul drăcuielii feminine *poate fi interpretat în fel şi chip, i se pot găsi cauze literare şi extraliterare; dacă însă realitatea sociolingvistă a fenomenului se cere mai întâi investigată, cea ficţională poate fi deja descrisă.*[32]

„Ocupaţia" coconiţei Drăgana este gospodăria *(să vază de casă)*, dar, în realitate, în gospodărie nu face absolut nimic (*Pe scară mai nu e niciodată măturat, ca să nu se toceasc*ă *treptele; în pridvor, în sală lipsesc câteva cărămizi de când trăia răposatul socrul coconiţei* (…) *pentru economie, acoperişul şi şervetele nu prea sunt curate, ca nu cumva cu deasa spălătură şi frichinire să se rupă curând; tacâmurile mesei nu prea seamănă unul cu altul, şi furculiţele, de la patru şi trei dinţi, ajung cu adevărat furculiţe cu câte doi dinţi, şi care rămân numai cu unul, acelea se pun în coada mesei; şi multe economii de acestea, ce ne aduc aminte de veacul de aur în toată pulberea şi murdalâcul lui cel primitiv, amestecat şi cu argint-viu*). În rest, nu-i rămâne timp decât pentru *meşteşugul zugrăviei: ştie de minune a-şi încondeia şi îmbina sprâncenele şi, când voieşte, se face albă ca peretele şi roşie ca racul (şi nu ştiu cum se întâmplă, că dumneaei mai totdeauna este astfel) şi e frumoasă de minune.*

În ceea ce o priveşte, de educaţie şi bune maniere nici nu poate fi vorba: *scoate lingura din gură, o bagă iar în castronul cu ciorbă, iar o bagă în gură, iar o bagă în castron, şi aşa mai încolo. De multe ori, când mănâncă lapte, rumeneala de pe buze începe a-i da culoarea roşatică. Ioniţă băiatul e un sufragiu dibaci: când schimbă talerele are un talâm minunat, aruncă tot după uşă, unde aşteaptă pisica şi căţelul, învârteşte otrepul o dată pe taler, ţi-l face de sticleşte şi pe urmă iar ţi-l pune pe masă, ca să-ţi facă poftă de mâncare. Ce e drept nu e păcat, coconiţa Drăgana are o regulă minunată şi în casă, şi la masă. Să vedeţi însă de ce: să lăsăm că dumneaei, după cum văzurăm, este o femeie rară şi vrednicuţă, apoi nu ştiu de unde până unde, că a căpătat şi un drept mare să-şi facă vătaf de curte pe însuşi Dumnezeu. Eu nu crez una ca aceasta, însă dumneaei pe tot ceasul ne-o spune; căci, când n-are dumneaei chef de bătaie, atunci pe toate slugile, pe toţi oamenii din casă îi trimite să-i bată Dumnezeu.*

Coconul Drăgan, apărut în „Curierul românesc" (1844), înfăţişează portretul *scumpului jumătăţoi al coconiţei Drăgane*, Frăţica. El ilustrează tipul ciocoiului parvenit, „bestia neagră a lui Heliade", cum o numeşte Gr. Ţugui[33]: *un fel de bădăran boierit*, care fusese *un neiculiţă de minune, om al trebii, scotea lapte din piatră, pupa pe român în bot şi-i lua din pungă tot*; *sau, dacă nu vrea hoţul de român să-i dea, atunci... atunci târnuit, scuturat, cu părul vâlvoi ţi-l băga (după limba dumnealui) la obedeală, îi da fum de ardei, şi lasă-l în pace apoi...*

De când am scăpat de acele vremi afurisite, după care suspină toţi Drăganii din ţară, coconul Drăgan se făcu un patriot grozav, năbădăios, numai foc şi inimă albastră pentru patrie (însă numai când nu e în slujbă, ca să se ştie).

Când ajunge slujbaş la stat, devine îngâmfat, simulează patriotismul şi datoria: *Coconul Drăgan e în slujbă acum şi e numai foc, plin de activitate, un diplomat iscusit; aleargă în sus, în jos; când îl cauţi, îl vezi cu gazete în mână; când îl cauţi, se face că e*

[31] *Op.cit*. (1971), p. 90.
[32] În *Imprecaţia feminină*, în „Dilema Veche", 26 martie 2012.
[33] *Op.cit*., p. 228.

zăpăcit, capul îi e cât o baniţă, tot cu duşii după lume are d-a face. Va fi făcând vreo treabă? Dumnezeu ştie, că noi nu vedem nimic, şi nici dumnealui nu vede mai nimic, mai vârtos din ale trebii. Are câţiva subalterni ce şi-au pierdut cumpătul de când a venit pe capul lor, pentru că coconul Drăgan e mândru, bădăranul: ca Satan, ţanţoş, mojicos, nu-i ajunge nimeni nici cu strămurarea la nas; mai vârtos când se gândeşte la evghenia dumisale, îl apucă capul. Înfruntă, strigă, ba încă (după limba dumnealui) şi ocăraşte, când nu e vremea nici de înfruntat, nici de strigat şi când bieţii oameni nu s-ar lăsa una cu capul (cu iertăciune) să-i ocărască. Coconul Drăgan zice că ştie şi carte: nemţeşte, franţuzeşte, păsăreşte, afară de româneşte, pentru că, când era copil, cartea românească era cartea mojicilor, şi dumnealui bine vedeţi dumneavoastră că este evghenis ca aceia. Când te duci la dumnealui, sau acasă, sau la slujbă, de se va întâmpla să fii ceva mai ipochimen, sau cel puţin fecior de boier, îl vezi mai dezlegat la limbă; când îl cauţi e vorbă multă, adică sărăcia omului; iar de vei fi d-alde terchea-berchea, e posac ulubeasnea. Subalternilor săi le măsoară vrednicia cu un cot al său deosebit de genealogie şi de evghenie. Când a intrat în slujbă, şi-a făcut o listă de toţi impiegaţii săi, ca să vază câte nume se sfârşesc în an şi în esc şi câte nu; şi iar cele în anşi esc câte au reputaţie istorică şi câte nu; şi apoi cele cu reputaţie istorică, câte sunt ciocoieşti şi câte boiereşti, şi iar din cele boiereşti câte se pot apropia oarecum de dumnealui şi câte nu, şi felurimi de asemenea băgări de seamă genealogice şi ştiinţifice, pentru că este şi versat mult în ştiinţe; într-o zi spunea unui prieten că ştie şi teologia, căci la carte curat este zis că "nu este robul mai mare decât stăpânul său".

În conturarea portretului său, prin situaţii, momente din viaţa de zi cu zi, gesturi, replici, elemente de comportament, Heliade Rădulescu realizează o schiţă, un portret, în manieră clasică, asemănător „caracterelor" lui Teofrast în literatura greacă, prin abilitatea de a surprinde aceste tipuri în mişcare, notând particularităţile de limbaj şi comportament, pe care le evidenţiază prin dialog, prin nararea scenelor în mişcare, prin limbajul direct, spontan, colorat. Acest lucru poate fi observat şi în alcătuirea unei serii de astfel de portrete pe care însă nu a definitivat-o. Ceea ce pare să-l diferenţieze de autorul grec este abordarea portretului feminin, care, în galeria de treizeci de tipuri umane teofrastice, nu se regăseşte.

Lângă *Domnul Sarsailă autorul* este pus acel „Drăgan", din care Heliade făcuse o figură tipică la noi, iar alături de aceştia, s-ar putea aminti dascălul de geografie venit din Ardeal care este înfăţişat cam în felul cum Caragiale avea să ironizeze pe „pedagogul" pedant de peste munţi. Deosebirea dintre Caragiale şi scriitorul paşoptist constă în faptul că acesta din urmă este mai polemic şi mai moralist. În schiţarea portretelor, Gr. Ţugui observă absenţa simpatiei autorului, tipurile alese de Heliade provenind dintr-o zonă umană şi socială faţă de care autorul a manifestat o ostilitate declarată, aceste scrieri definind cel mai bine temperamentul lui Heliade, caracterizat prin implicarea nedisimulată şi se apropie de pamflet prin tendenţiozitatea descrierii şi de schiţa caragialiană prin folosirea dialogului.[34]

Acest tip al ciocoiului parvenit revine în centrul atenţiei în *Boierii şi ciocoii* şi *Lupta între boieri şi ciocoi* din *Echilibru între antithesi.* Ca scriere în proză, aceasta reprezintă opera capitală în care Heliade îşi expune sistemul filosofic. Are o mare bogăţie de idei, de probleme şi sentimente, un loc de întâlnire a mai multor stiluri, în care cel oral se detaşează cu pregnanţă, de mijloace de evocare şi modalităţi ale satirei. Valorificabilă din perspectiva unei judecăţi artistice, prin fragmentele fulminant pamfletare sau patetic lirice, ea nu este mai puţin valoroasă ca document istoric şi literar. Prin complexitatea structurii sale, această operă reprezintă oglinda cea mai revelatoare a spiritului heliadesc, veritabilă satiră la adresa falşilor patrioţi, a demagogilor, a ciocoilor si pseudorevoluţionarilor. Potrivit lui Gr. Ţugui, tipul ciocoiului este definit *din perspectivă morală, nu socială, într-o manieră pe cât de simplă pe*

[34] *Op.cit.*, pp. 228-229.

atât de ambiguă: este ciocoi cine nu e boier sau „boieribil" (adică nu are nicio virtute); ce face ciocoiul nu face boierul şi invers[35].

În realizarea portretelor, Heliade este un scriitor deosebit de înzestrat. Ele izvorăsc din pornirea unui temperament coleric, sunt *revărsări ale indignării şi mâniei*.[36]

Stigmatizaţi dacă nu din naştere, din educaţie în şcoala particulară ce îşi fac, se cunosc de departe după fizionomie, după port, după îmblet, după gesturi: de poartă vesminte largi şi işlic, ei sunt mai guleraţi decât toţi, lor şi işlicul le tremură şi li se învârteşte în cap; nimeni nu se răţoieşte ca dânşii în danţ; nimeni ca dânşii nu bosânflă buzele şi nările când fumă (...). De salută, de îţi surâd, te înfioară; de se înfăţişează la cei mai mari sau la curte le crapă haina sa binişul în spate (…)[37]

Potrivit aceluiaşi critic, tehnica pamfletului eliadesc rezidă în *enumerarea tuturor mizeriilor morale, a gesturilor triviale şi atitudinilor condamnabile, toate puse pe seama unui individ – simbol ce pierde atributele umane, transformându-le în monstru*.[38]

Teoreticianul şi criticul literar preţuia poezia ca artă, ca factor social activ şi credea în puterea ei modelatoare. Ca toţi scriitorii generaţiei sale, Heliade nu separă poezia de obiectivele sociale, politice şi umanitare, morale în realizarea cărora este angajat sau pe care le urmăreşte cu atenţie. Pentru el, poezia era implicată în viaţa naţională şi în cea a umanităţii întregi, menirea ei fiind aceea de a da expresie unor idealuri şi de a chema la realizarea lor. Atât în teorie, cât şi în practica scrisului, Heliade era adeptul poeziei angajate şi nu a celei ocazionale.

În poezie, autorul aduce un insistent efort de depăşire, o mai obstinată ambiţie novatoare şi dorinţă de afirmare. Indiferent de direcţia din care privim cultura sa, vom observa că atât componenta ei clasică, cât şi cea romantică aşezau poezia într-o poziţie privilegiată. A fost influenţat de lecturile din scriitorii greci: Hristopulos determină prima manifestare a spiritului critic: *mi se taie tot cheful de a mai scrie versuri din capul meu*[39]. Heliade era preocupat să asigure operei sale o unitate de ansamblu, ideologică mai întâi, sub forma unei sociogonii *sui generis*, ce aşeza în centrul ei omul ca fiinţă socială şi individuală. G. Călinescu punea o asemenea viziune sub semnul romantismului: *Din pornirea de a privi lucrurile cosmic, comună romanticilor, a ieşit la Eliade intenţia de a-şi grupa opera ciclic în patru volume. (...) Opera lui Eliade ar fi fost astfel mai mult decât o* ***Légende des Siècles****, o adevărată* ***Divină Comedie*** *cu sens literar, didactic şi anagogic*.[40]

Dispunerea operelor după criteriul tematic se realiza, după cum observa D. Popovici *într-o serie descendentă: de la viziunea cosmogonică a Vechiului Testament, la umanitatea Noului Testament, la patrie şi apoi la individ.* În centrul universului său poetic stă omul, în dublă ipostază de fiinţă socială şi individuală. Maniera de a îmbina individualul cu generalul este expusă cu destulă claritate în 1836, în articolul *Serafimul şi Heruvimul şi Visul*[41], unde se afirmă că finalitatea morală şi socială a scrisului se realizează pornind de la experienţa şi sensibilitatea proprie. Gr. Ţugui[42] observă că Heliade maschează accentele pamfletare (în special, din *Visul*) în spatele unei satire morale mai generale, răspunzând contemporanilor:

Puţin lucru este a scrie cineva numai ca să scrie şi împuns numai de îndemnul momentului sau de pofta, ori capriţul de a scrie ceva. ***A scri însă cu scop, a avea în scopul***

[35] *Idem*, p. 234.
[36] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Minerva, Bucureşti, 1988, pp. 22-23.
[37] *Echilibru între antithesi*, Bucureşti, 1859-1869, p. 47.
[38] Gr. Ţugui, *op.cit*., p. 234.
[39] I. Heliade Rădulescu, *Dispoziţiile şi încercările mele de poezie*.
[40] *I. Heliade Rădulescu şi şcoala sa*, text stabilit şi adnotat de Al. Piru, Editura Tineretului, Bucureşti, 1966, pp. 54-55.
[41] „Gazeta Teatrului Naţional", 1836, nr. 4, pp. 38-43.
[42] *op.cit*., p. 98.

***său o ţintă morală**, a alege din viaţa omenească nişte împrejurări comune prin care sujetul său să se poată apleca la tot omul, în tot locul şi în tot veacul; a face ca fiecare om să găsească câteva pasaje care să i se potrivească şi să afle mângâierea şi fiecare înrăutăţit ca de săgeata trăznetului să fie izbit la tot rândul unde i se înfăţişează închipuirea; asta va să zică că într-o scriere sau icoană domneşte adevărul şi că autorul sau zugravul a izbutit în fapta sa.*[43]

Lirica lui Eliade este o lirică a extremelor[44], trece de la aerul grav şi sentenţios al meditaţiilor, la râsul mucalit şi acid al fabulelor. Nu este neapărat o lirică a confesiunii intime, ci o lirică a eului, explicit, şi în fabulă, baladă sau epopee, el caută echilibrul şi calmul. Această invazie a subiectului caracterizează opera lui I. Heliade Rădulescu mai mult decât pe a oricărui alt contemporan al său.

Cele mai semnificative sunt poemele *Serafimul şi Heruvimul* şi *Visul*. În 1836, titlul iniţial era *Serafimul şi heruvimul sau mângâierea conştiinţei şi mustrarea cugetului* sugerând o meditaţie asupra condiţiei umane. I. Boldea îl vede ca pe un poem simbolic, cu implicaţii morale, bazat pe antiteza păcat / ispăşire, mustrare / împăcare.[45]

Potrivit lui Gr. Ţugui[46], sunt înfăţişate două ipostaze ale spiritului uman prin alegorizare, două făpturi ce aparţin mitologiei creştine. În ierarhia religioasă, heruvimul este situat pe o treaptă din imediata apropiere a tronului divin şi înzestrat cu virtuţile primordiale ale spiritului, iar serafimul este mai aproape de uman, un mesager între cer şi pământ. Unul întruchipează însuşirile divine în starea lor cea mai pură, fiind învestit cu misiunea de a le păstra ca atare, pe când celălalt, venind în contact cu fiinţa umană, este mai predispus să-i înţeleagă slăbiciunile. Potrivit aceluiaşi critic, Heliade aşază astfel existenţa umană sub semnul atitudinii duale a divinităţii: serafimul este o alegorie a blândeţii, păcii, bucuriei şi înţelegerii ce călăuzeşte pe om spre bucuriile vieţii, chintesenţă a fericirii senine, iar heruvimul, întruchipare a mâniei, neliniştii şi implacabilităţii, cu înfăţişarea lui severă ce inspiră teamă, veghează neiertător asupra conduitei morale, amintind că Dumnezeu n-a uitat şi n-a iertat păcatul originar. În înfăţişarea lor, talentul poetului a fost pus la grea încercare. Portretele celor două fiinţe fantastice rămân convenţionale, închegându-se din juxtapunerea unor elemente din sfera expresiilor diafane (serafimul) sau a abstracţiunilor morale (heruvimul).

În poemul *Visul*, critica literară a observat tema calderoniană *viaţa e vis*, cât şi elemente de confesiune intimă, de meditaţie, dar şi de satiră. Acesta din urmă a declanşat reacţia lui Gr. Alexandrescu, simţindu-se vizat de pamfletul heliadesc.

Vocaţia satirică a lui Heliade a fost subliniată de majoritatea exegeţilor, evident cu unele obiecţii critice. P. Dugneanu[47] structurează subiectele abordate de Heliade în două categorii, şi anume: prima, formată din cele cu caracter particular (răfuieli, polemici, vindicte personale), prin subiect şi pre-text arta lor nefiind alterată, în care include *Ingratul*, *Dulcamara*, *Cinci epigrame şi una pe deasupra*, *Răspuns la satira lui Gr. Alexandrescu*, *O festă în comemoraţia zilei de 23 septembrie 1854* şi *Cobza lui Mărinică. Opera seria în două părţi, Tralala, Trala, Trala, adică Etcetera*; şi cea de-a doua, formată din cele de larg interes: politic, social, etic sau cultural, care cuprinde *Cântecul ursului*, *Figaro şi don Pascuale*, *Păcală şi Tândală sau Cavalerul şi Scutierul*, *Şarada progresivă*, *Danciul*, *Ginerele şi socrul*. În cele ce urmează, analizăm câteva satire reprezentative.

---

[43] Articolul *Serafimul şi Heruvimul şi Visul.*

[44] P. Cornea, „Ion Heliade Rădulescu sau echilibrul între „antiteze" în teorie şi practică", în *Studii de literatură română modernă*, ESPLA, Bucureşti, 1962, p. 201.

[45] În *Ion Heliade Rădulescu. Roluri şi măşti ale poeziei*, în „Limba română", nr. 9-10, anul XIX, 2009.

[46] *Op.cit.*, p. 144.

[47] În *I. Heliade Rădulescu, un àtlas al poeziei*, Editura Minerva, Bucureşti, 1995, p. 65.

Cântecul ursului este o satiră antiţaristă, scrisă de Heliade ca urmare a suprimării „Curierului românesc", în 27 mai 1848, de către domnitorul George Bibescu, la cererea consulului rus la Bucureşti, Duhamel. Satira îmbracă atacul la adresa consulului, în haina vag populară a textului declamat de un ursar, care, impulsionându-şi animalul, lansează săgeţi usturătoare la adresa insolentului diplomat. *Ni, ni, ni şi na, na, na / Pui de popă satara, / ursule neţesălat, / Pui de codru-nverşunat. Diuha! Diuha-măi! (...) Ursăreasa te-a crescut, / Măgădău mi te-a făcut, Te-a-nvăţat la diuhăit, / Cu lulea te-a dichisit.* Jocul de cuvinte mizează pe asemănarea numelui personajului satirizat cu îndemnul ursarilor: *Diuha! Diuha-măi!*. Potrivit lui Gr. Ţugui[48], limbajul aminteşte de *„folclorul" periferic licenţios, colorat cu expresii ţigăneşti şi cuvinte ruseşti, de o obscenitate voită*. Refrenul înlătură orice echivoc în ceea ce priveşte ţinta atacului: *Să te văd, fecior de lele, / Fă o tumbă d-ale grele, / Să ne arăţi vreun marafet, / Alivanta! berechet! Tinde cracul, deh, skari! / Cu piciorul fă pali! Diuha! Diuaa-măi!*

Potrivit lui P. Dugneanu[49] (1995:69), satira *Figaro şi Don Pascale* ilustrează cel mai bine spiritul tumultuos al *vindicativului „Jupiter tonans" care a fost Eliade*. Satira aceasta, prin personaje preluate din operele muzicale ale lui Rossini sau Donizetti, are forma unui monolog şi recurge la parodierea unor arii celebre. Tipurile satirizate sunt semidoctul şi politicianul parvenit, demagog. Aluziile sunt foarte transparente, vizând discreditarea adversarilor. Considerată de autor o fabulă, textul se dovedeşte a fi o satiră, o *înscenare burlescă, dezvăluind şi latura histrionică a talentului lui Heliade*[50]. Chiar dacă, în ansamblu, este vizată politica liberală, scriitorul introduce o înşiruire parodică a atributelor caracteristice adversarului (C. Bolliac). Compromiterea subiectului se realizează, potrivit aceluiaşi critic, nu numai prin discursul propriu-zis, ci şi *prin evocarea mentală cu ajutorul tehnicii dramatice a ubicuităţii şi versatilităţii personajelor bufe din opera comică:*

Loc la martirul / Şi la poetul, / Autor mare / Al Rumâniei, / Politic mare, / Arhipolitic, / Arheologic, / Mineralogic, / Diamantissim, / Arhiistoric, / Arhifilosof, / Ontologia, / Ortografia, / Cosmologia / Şi poezia, / Zoologia, / Democraţia, / Şi monarhia, / Toată botanica, / Toată chimia, / Toată retorica, / Astronomia, / Le am pe deget / Ca nimeni altul.

Măceşul şi florile este o adaptare după *Les rosiers et les énglatiers*, a francezului P. Viennet. În critica literară, opera a fost văzută atât pamflet politic antiţarist, cât şi fabulă sau satiră. Asemănătoare ca structură este şi opera *Muştele şi albinele*: o satiră la adresa impostorilor sau veleitarilor. *Zbârnâiau / Şi se puneau / Avocaţilor pe nas. / Timpul muştelor venise / Ca şi timpul la ciocoi, / Căci natura se stârpise, / Producea tot la muscoi. / Şi era-n dispreţ laboarea, / Artele, ştiinţa,- ardoarea / Către binele comun. / Şi când muştele se pun, / Ele, ştiţi, cu iertăciune, / Că ce fac nu se mai spune*.

Ca fabulist, lui Heliade îi lipseşte originalitatea. El prelucrează fabule împrumutate, adaptându-le la situaţie, modificând semnificaţiile alegoriei. Satirele lui Heliade folosesc uneori procedee din sfera de interferenţă cu fabula. Ion Rotaru remarcă faptul că lui Heliade îi lipseşte „naivitatea" şi „delicateţea": *fabulele lui sunt pătimaşe, lipsite total de seninătatea clasică*[51], alegoria devine satiră ocazională, anulează semnificaţia umană şi morală, şi uneori ele devin pamflete.

Corbul şi vulpea ar părea numai o nevinovată traducere-adaptare după *Le corbeau et le renard* a lui La Fontaine. Publicată însă cu titlul *Ce a fost Corbul şi vulpea*, alături de *Ce este Corbul şi vulpea*, ea devine „parabola" raporturilor lui Heliade cu reprezentanţii stăpânirii ţariste, în interpretare proprie. Corbul, care deschisese pliscul să cânte, fusese Heliade, care

[48] *Op.cit.*, p.163.
[49] *Op.cit.*, p. 69.
[50] P. Dugneanu, *ibidem.*
[51] I. Rotaru, *Forme ale clasicismului în poezia românească până la Vasile Alecsandri*, Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p. 359.

compunea *Odă la campania rusească de la 1829*, proslăvind războiul ruşilor cu turcii. Vulpea, care înhăţase caşul, era protectoratul ţarist asupra ţărilor române, răpitorul autonomiei. Învăţat minte acum, corbul rămâne surd la linguşirile vulpii, îşi mănâncă în linişte caşul şi numai după aceea vorbeşte: - *Hei! A fost pe când a fost, / Pe când era tata prost, / Că vulpea c-o zicătură / Îi ştergea caşul din gură; / Dar acum e alcevaş, / Gura nu mai pui pe caş; / Hei, vulpoi de năciunal, / N-a fost bun ăst caşcaval?* (*Corbul şi vulpea*).

Fabula - satiră *Un muieroi şi o femeie* este, de asemenea, inspirată de rivalităţile dintre Heliade şi partidul liberalilor. Ne înfăţişează antitetic două portrete, două tipuri umane: „muieroiul" şi femeia. Satirizarea tipului vizat se realizează prin descrierea caricaturală, prin parodiere de gesturi şi fapte, compromitere din interior şi dinamism.

Femeia este liniştită, harnică, serioasă şi echilibrată, *Ca albina laborioasă / Femeia-şi căta de casă: / La intrigi pregetătoare / Şi la vorbe ruşinoasă, La lucru cutezătoare / Şi la certe prea fricoasă, / Nu-i lipsea nici foc, nici masă.*

Prin tipul negativ al *muieroiului*, femeia guralivă, lipsită de caracter, rea şi pornită mereu pe ceartă sunt satirizaţi adversarii politici (C. A. Rosetti).

Muieruşca nevăstuică, / Ochi de linx, bot de curuică, / Nu sta locului nicicum: / O lua papuc la drum, / Tot oraşul colinda, / Treiera şi vântura, / Loc, căsuţă nu lăsa, / Peste tot s-amesteca. / Ştia orice s-a făcut / Şi câte nu s-a-ntâmplat: / Care când s-a fost născut, / Când cutare s-a-nsurat, / Când aia s-a măritat, / Când vro puică a ouat; / Purta vorba peste tot / Ş-o schimba cum îi venea, / Soţi, amicii dezbina. / Azi se săruta în bot / Şi pieziş îşi da la coate, / Mâine ocăra pe toate. / Înţepa ca o lanţetă, / Era rea şi veninoasă / Ca o viespe costelivă, / Vai de om!... ca o gazetă / De limbută guralivă.

Monologul ei, aproape integral, realizează, cu ajutorul limbajului parodic, colorat, de mahala, ceea ce Şerban Cioculescu numea *uruiala de vorbe a ţaţelor*[52], iar efectul se întoarce asupra ei.

Au ca mine eşti tu, sluto? / Au ca mine eşti tu, muto?/ Uscăţivo, / Costelivo, / Exclusivo! (...) Taci, vezi bine, că eşti toantă! / Şi ce-ai să mai zici, mă rog? / Furcă strâmbă, fus olog! Ac pocit şi sulă boantă! Ştii tu ce se face-n lume? Ţi-ai făcut şi tu vreun nume? (...) Ai fost tu la soarea? / Ştii ce este libertatea?/ Ştii ce este egalitatea? / Ai fost tu la bal maşché? / Amur şi fidelite / Ai simţit tu vreodată, / Tistimel, paftală lată? /De la foc, de la corlată, / Din argeaua de neveste, / Ştii politica ce este? / La princip ai fost constantă, / Ca şi mine de galantă…

Al. Piru remarcă limbajul *verde, mahalagesc* din aceste fabule/satire; în *Muieroiul*, intuieşte limbajul eroinelor lui Caragiale[53].

Temperament tumultuos, solicitat în egală măsură de întrebări acute şi neliniştitoare asupra destinului uman, ca şi de ideea datoriei pe care artistul o are faţă de societatea în care trăieşte, romanticul Heliade scrie o poezie a stărilor tensionale, a înfruntării cu lumea. Viziunea sa este una antitetică. Situând omul în centrul programului politic, el dă uneori expresie predispoziţiilor meditative ale solitarului sau tânguirilor elegiace. În creaţia sa, se pot observa şi aspecte ale formaţiei sale clasice. Este un scriitor militant, pentru care artistul este un luptător în ordine socială, un profet al poporului său şi al umanităţii.

Gr. Ţugui subliniază talentul satiric al lui Heliade, întrebându-se dacă scriitorul satiric este cu adevărat superior poetului, şi i se pare firesc un răspuns afirmativ, dar problema trebuie abordată în alţi termeni: în afara baladei *Sburătorul*, satirele sunt *valorificabile, ca texte integrale, în mai mare proporţie decât oricare din celelalte laturi ale activităţii sale de poet*. Potrivit aceluiaşi critic, Heliade are o reală vocaţie satirică, o adevărată „chemare",

[52] Şerban Cioculescu, Tudor Vianu, Vladimir Streinu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985, p. 36.
[53] *Op.cit.*, 1971, pp. 75-76.

susţinută de cultivarea genului de-a lungul întregii sale creaţii, de adversităţile reale, care au stimulat predispoziţiile spre viziunea caricaturală.[54]

Păcală şi Tândală sau Cavalerul şi scutierul, quasi-epopee eroi-comică, are personaje caricaturale, personificări şi alegorizări ale unor idei sociale şi politice; invocarea muzei converteşte gravitatea stilului epopeic în accente burleşti. Heliade mărturiseşte intenţia satirică în *Introducţie*: *Poetul Tantalidei râde prin poema sa comică, ia biciul satirei…* , scopul ei fiind ridiculizarea antieroilor, a naţionalismului anexionist al unora (Tândală polon) şi sprijinitorii săi interni (Păcală român). *Ginerele şi socrul* este o satiră de „caracteruri" şi moravuri politice. Fabulele şi satirele se impun prin limbajul viguros şi colorat, în care îşi putea desfăşura în voie temperamentul său polemic.

În opinia lui P. Dugneanu[55], Heliade Rădulescu nu caută să facă operă de moralist sub specie clasică, fabulele sale „necanonice" nu au acea tăietură aforistică şi concizie memorabilă a lui Grigore Alexandrescu.

Considerăm că prin verva pamfletară, tonul sfătos, jovialitatea populară, prin faptul că pune sub lupă vicii, trăsături de caracter, însuşiri, defecte umane sau sociale, Heliade se află în postura de moralist, de pedagog al contemporanilor, deoarece defineşte tipurile din perspectivă morală, nu socială; viciile şi virtuţile sunt prezentate antitetic, tendinţa generală este de a moraliza la modul direct. Animator al teatrului naţional, Heliade considera teatrul una din pârghiile esenţiale ale vieţii spirituale, tot de ordin educativ, o *şcoală de moral*, el dezvăluie o morală, un sens sau un scop etic.

În latura satirică, îl anunţă pe Eminescu şi Caragiale; în proza lui este anticipată virulenţa pamfletului arghezian. Al. Piru remarcă la Heliade Rădulescu *maliţia, sarcasmul crud, râsul hohotitor, menit să nimicească pe adversar într-o satiră necruţătoare. (...) în majoritatea cazurilor, Eliade caută şi descoperă o victimă a instinctului său comic, a pornirii nestăpânite de a face haz.* ***Veselia lui Eliade, bizuită pe observaţia umanităţii tipice, caracterologice, este de origine clasică****. Portretele sale, ca şi anecdotele presărate de-a lungul paginilor filosofice sau memorialistice, bufoneriile lingvistice, articolele de critică sunt de orientare şi de structură clasică, indiferent de modele.*[56] I. Boldea observă, la Heliade, sancţiunea etică drastică, satira nedisimulată, condamnarea promptă a unei carenţe morale, înfăţişând un spectacol al vanităţilor şi demagogiei politice [57].

E. Negrici remarcă în pamfletele lui Heliade *capacitatea integrală de ură a scriitorului român, un stil iudaic, răzbunător*[58]. În articolul său, Eliade este numit „fericitul", creaţia heliadescă este aceea a unui „mistic", „primul autor de *laude* din literatura noastră". Potrivit lui Negrici, prin virulenţa pamfletului şi fervoarea cutremurată în faţa măreţiei divine, Eliade are atributele unui profet.

În *Souvenirs set impressions d'un proscrit* (p. 276), Eliade notează: *(...) si l'on connaît un peuple quelconque, si l'on étudie ses lois et ses mœurs, ses croyances réligieuses et politiques, sa force matérielle, intellectuelle et morale; si l'on observe ses relations intérieures et extérieures, la qualité et la quantité de ses voisins et leurs relations, on peut calculer, déduire et prévoir l'avenir de ce peuple.* „Sistemul" lui Eliade pleacă de la o morală de tip noocratic[59], care consideră că izvorul bunătăţii, armoniei şi al progresului este cunoaşterea. Omul, *pe cât raza cunoştinţelor sale este mai întinsă, cu atâta cercul ideilor sale*

[54] Gr. Ţugui, *op.cit.*, pp. 165-166.
[55] *Op.cit.*, p. 79.
[56] *Op.cit.*, 1971, p.117
[57] *Ibidem*.
[58] În *Fericitul Heliade*, în „Ramuri", nr. 12/1970.
[59] M. Anghelescu, *Ion Heliade Rădulescu, o biografie a omului şi a operei*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 308.

devine mai spaţios, adică cu cât progresează totodată omul fizic şi spiritual, cu atâta omul moral sau armonic devine mai mare.[60]

Ioana Em. Petrescu[61] observă că tonul heliadesc alternează între epopeic şi satiric, între sublim şi caricatural, iar satira nu este subsumabilă realismului, nu mizează pe categoria mediocrităţii. Heliade demonizează mediocritatea umană, nu concepe spiritul liber, ci doar spiritul implicat; astfel ironia se converteşte în satiră. Adversarii personali devin drame morale, politice sau metafizice. Apreciat de unii ca figură culturală, negându-i-se talentul poetic, Heliade apare ca o personalitate ilustrativă a totalităţii fenomenului literar paşoptist.

BIBLIOGRAFIE:

Anghelescu, M., *Ion Heliade Rădulescu, o biografie a omului şi a operei*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986.

Boldea, I., *Ion Heliade Rădulescu. Roluri şi măşti ale poeziei*, în „Limba română”, nr. 9-10, anul XIX, 2009.

Călinescu, G., *I. Eliade Rădulescu şi şcoala sa*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1966,

Cioculescu, Ş.; Vianu, T.; Streinu, V., *Istoria literaturii române moderne*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985,

Cornea, P., *Studii de literatură română modernă*, ESPLA, Bucureşti, 1962.

Dugneanu, P., *I. Heliade Rădulescu, un àtlas al poeziei*, Editura Minerva, Bucureşti, 1995.

Ene, V., *Satira în literatura română*, studiu şi antologie, Editura Albatros, Bucureşti, 1971.

Moraru, T., *Fiziologia literară*, Editura Dacia, Cluj, 1972

Negrici, E., *Fericitul Heliade*, în „Ramuri”, nr. 12/1970.

Piru, Al., *Introducere în opera lui I. Eliade Rădulescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

Popovici, D., *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1935,

Rotaru, I., *Forme ale clasicismului în poezia românească până la Vasile Alecsandri*, Editura Minerva, Bucureşti, 1979.

Ţugui, G., *Ion Heliade Rădulescu, îndrumătorul cultural şi scriitorul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.

Zafiu, Rodica, *Imprecaţia feminină*, în „Dilema Veche”, 26 martie 2012.

Vianu, T., *Asupra caracterelor specifice ale literaturii române*, în „Steaua”, an XI, 1960, nr. 1 (ianuarie), p. 54.

Vianu, T., *Arta prozatorilor români*, Editura Minerva, Bucureşti, 1988.

[60] I. Heliade Rădulescu, *Istoria critică universală*, p. 49.

[61] În *Mic dictionar. Scriitori români*, coordonare şi revizuire ştiinţifică Mircea Zaciu în colaborare cu M. Papahagi şi A. Sasu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978, pp. 253-257.

MYTH AND POETIC VISION IN *CONVORBIRI CU DIAVOLUL* AND *ÎNTOARCEREA FIULUI RISIPITOR* BY ION MUREŞAN

Vasile FEURDEAN
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: Our presentation aims at investigating the function of mythological masks in order to circumscribe the demonic vision in two emblematic poems of I. Mureşan's poetry: Convorbiri cu diavolul and Întoarcerea fiului risipitor.
Convorbiri cu diavolul presents, in a colossal dramatic scenery, the soteriological project of the poetic self, transposing the antinomic dynamics of interiority's spectra as tragic representation of alienation. The visionary faces multiply and become objectified as lyrical dual, but consubstantial faces, which strive with one another for the supremacy and the authenticity within the poet's being: the drunker, the alien, Tiresias - the blind, the fool, Jesus, Ulysses, the daemon. The poem could be regarded as a dialog with the Faustus myth, with Cartea lui Iosif, and also with Cântarea cântărilor. The poet's being is melting with the world in such a way that he becomes his own alterity where from he cannot escape any longer, but through another scission. The demonic state of being remains the only way towards redemption of the self, the only way to recuperate his own identity. The same movement takes place also in Întoarcerea fiului risipitor, where the biblical myth serves as a pretext for the resurrection of the visionary self, with the exception that now the redemption becomes impossible, even supposing the supreme sacrifice. At this level of signification, the visions slip hallucinatory one over the other in order to create a symphonic sense. The individuality of the author is mouldering again and is being substituted by the pluri-perspectival image of the visionary poet with his numberless masks, which in fact reveal to be hideous distorted mirrors of the same segregated and spasmodic self, projected as a dual being that polarises all contraries and loses his way through the labyrinth of his own phantasma.
The appeal to the metaphysic imaginary from the pre-Christian textual tradition or to the imaginary inspired from the Christian textual tradition (and not of Christian type!) in the two poems herein investigated shows in fact the same fundamental concern of the author for the rapport creator – work of art as well as the same proliferating visionary poetic imagination, which permeates all the interstices of I. Muresan's poetry.

Keywords: myth, duality, creator, visionary imagination, world.

Concepute magistral, după o regie alambicată, dar cu o rigoare impecabilă în ceea ce privește coeziunea și coerența semantică a părților constituente, poemele *Convorbiri cu diavolul* aparținând volumului *Poemul care nu poate fi înțeles* și *Întoarcerea fiului risipitor* inclus în *cartea Alcool* valorifică numeroase elemente din tradiția textologică precreștină, parabole și/sau mituri biblice pe care I. Mureșan le amalgamează sau le suprapune palimpsestic, transgresându-le semnificațiile originare și subordonându-le finalității intrinseci artei sale poetice de factură neoexpresionistă.

Chiar dacă, în aparență, *Convorbiri cu diavolul* este construit pe tiparul mitului faustic, iar *Întoarcerea fiului risipitor*, pe schema parabolei biblice a Fiului risipitor – direcție de interpretare spre care orientează, încă de la început, titlurile celor două texte – la care poetul aglutinează, pe parcurs, alte scenarii precreștine sau mituri biblice –, în esență, cele două

poeme sunt structurate pe două modele mitice reluate constant în lirica lui I. Mureșan: mitul jertfei creatoare și mitul orfic.

În această ordine de idei, mutația operată de I. Mureșan este radicală și certifică vizionarismul colosal al poetului optzecist. Ea vizează, pe de o parte, intertextualitatea și echivalențele de semnificație pe care stabilește poetul între textele-sursă și arta sa poetică și se referă, pe de altă parte, la un nivel mai profund, la resemantizarea acestor parabole și/sau mituri în concordanță exigențele semantice inerente transmiterii mesajului poetic și configurării nucleului vizionar care stă la baza poemului. Apelul la imaginarul metafizic din tradiția textologică precreștină și/sau creștină servește, în ambele texte, doar ca pistă de lansare a ființei lirice în sanctuarul propriilor fantasme ale interiorității care circumscriu vizionarismul poetic proliferant ce traversează poezia lui I. Mureșan.

De altfel, tehnica de construcție a celor două poeme este, la nivel macrotextual, identică și mizează pe crearea unui liant textual forte care să asigure unitatea de semnificație a episoadelor, evident, destul de ample, în cazul fiecăruia dintre cele două texte. Acest liant este reprezentat, și de această dată, de instanța lirică proiectată ca ființă duală, fundamental scindată, tematizată în ambele texte în ipostaza ființei creatoare care polarizează toate antinomiile lumii. Nenumăratele măști mitologice pe care le împrumută eul poetic confiscă, făptura vizionarului, pentru a configura, din nou, aceeași imagine fluidă, pluriperspectivală a unei entități dedublate care unifică în sine toate contrariile și în care natura vizionară este consubstanțială condiției sacrificiale.

Întâlnirea poetului cu sine însuși este anunțată încă din incipitul poemului *Convorbiri cu diavolul* prin tonalitățile din *Cântarea cântărilor* care acompaniază vocea lirică. Vocea conștiinței care dorește păstrarea echilibrului și a integrității ființei, menținerea intactă a condiției paradisiace formulează o interdicție și lansează, în același timp, un avertisment împotriva abaterilor de la conduita rațională și a exceselor de orice fel: „Nu ispiti rozalba vreme a tinereții.” (*Convorbiri cu diavolul*, p. 74). „Nu stârniți dragostea până nu vine ea!”[1] ar fi replica din poemul biblic. „Nu ispiti”, „nu stârni” sunt forme negative ale unor verbe ce exprimă, ambele, interdicția de a tulbura o stare, un moment văzut *in potentia*. Există aici sugestia că declanșarea forțelor teribile ce dorm la adăpostul nemanisfestării lor, al stării lor latente, ar fi nefastă și ar produce tulburări cu consecințe nebănuite asupra celui ce se-ncumetă să le disloce din făgașul lor. Dacă în *Cântarea cântărilor* dragostea stârnită ar putea produce un cutremur analog apocalipsei ce ar genera sfârșitul sentimentului iubirii, în poemul lui I. Mureșan, obiectul direct al verbului este „vremea” tinereții cu conotația unei vârste plenare a ființei supuse tentației de a ieși din matca ei pentru a experimenta un timp vizionar.

Înconjurat de o realitate inconsistentă, desacralizată, eului poetic nu-i mai rămâne decât alternativa proiecției propriei realități, a construcției unei realități interioare care să umple golul existențial și să reconfigureze, la nivel ideatic, ordinea și valorile răsturnate, de aceea sugestia evadării din realitate și a plonjării bahice în adâncul insondabil al ființei se profilează încă din debutul poemului: „Marea-i uscată ca iasca (Înfundă-ți capul în pernă!”) / valuri cu trunchi scorburos, scorburi de sticlă / din care mărgelele spumei lucesc sub / mucegaiuri verzi, omizi și cârtițe, șoareci și câini tălăzuiesc / de colo-acolo / sub sunetele metalice din larg. Salopetele roșii ale / lucrătorilor / mișcându-se pe lângă vapoarele înțepenite pentru / vecie. / (…) / (Înfundă-ți capul / în pernă! / Înfundă-ți capul în pârâul de sânge ce saltă murmurând / peste pietre, pe sub patul tău!)” (*Convorbiri cu diavolul*, p. 75).

Imperativul ființei poetice este mai mult decât evident: coborârea în lăuntrul sinelui, în spațiul labirintic al ființei și angajarea într-un proces dramatic de salvare a sinelui. Încălcarea

[1] Sintagma este reluată de mai multe ori în C*ântarea cântărilor.* Un exemplu în acest sens găsim în cap. 8, vs. 4, p. 681: „Vă rog fierbinte, fiice ale Ierusalimului: nu stârniţi, nu treziţi dragostea până nu vine ea.”, în *Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului şi a Noului Testament* (trad. Dumitru Cornilescu), Oradea, Metanoia, 2006.

interdicției și căderea în păcat prin ispitirea forțelor copleșitoare ale imaginarului este iminentă și reprezintă, de fapt, gestul titanic care pregătește saltul vizionar și prefigurează demonia. Gustarea din pomul cunoașterii binelui și a răului atrage după sine alungarea ființei lirice din „rai" și pierderea definitivă a stării paradisiace. Odată cu asumarea ipostazei demonic-vizionare are loc încălcarea și/sau negarea ordinii realității prin instituirea unei ordini de rang secund la nivelul imaginarului. Actul demonic structurează poemul pe tiparul mitului faustic, deoarece presupune acceptarea „pactului cu diavolul": „Între timp păcatele mele se înmulțeau." (*Convorbiri cu diavolul*, p. 75)

Succesiunea de tablouri care urmează și tensiunea torturantă a eului amintește de structura dramelor expresioniste care configurează stadiile unui traseu inițiatic a cărui finalitate este salvarea spirituală. Revelația se produce, demonizatul are viziunea poeziei. Ispita creatorului nu este însă de natură erotică decât în măsura în care poezia este iubita pe care o contemplă în toată splendoarea ei: „«Dansează!», se aude dinăuntru ca tunetul glasul / Domnului, / și tocurile tale ascuțite prind a bate pe loc, / prind a se avânta în largi piruete, / lăsând în urma lor gropi mici în care sângele bălțește (…)" (*Convorbiri cu diavolul*, p. 75) – așadar, poezia se manifestă prin dans, aici, cu valoare profetică. Ea, fiica armoniei, nu împărtășește însă sacralitatea și puritatea muzicii lui David[2]: „O, din tunelul gâtlejului urcă amețitoare muzica / lui David / și te simt și pe tine urcând, apropiindu-te, / orbecăind, chinuindu-te, / în rochia vaporoasă, în rochia albastră" (*Convorbiri cu diavolul*, p. 75). Poezia profețește moartea, iar iubita-poezie este îngropată în limba poetului! Abandonat demoniei, „beat mort", poetul se scrie pe sine, se scrie cu carnea și cu sângele său. Trupul poetului devine, prin organul vorbirii, mormântul propriilor sale cuvinte, iar legământul cu poezia, transfigurat în act erotic, este pecetluit de gesturi sacrificiale, thanatice: „până când te dezbraci, până când te lungeşti / lângă mine și / aruncate-s cât colo rochia și sutienul și chiloțeii / (ca două coloane de lumină sunt coapsele tale, / eu însumi lumină, a treia, între ele) / până îți mușc umerii, până îți mușc beregata, până / te învinețești / și cu briceagul îți sap groapă în propria-mi limbă, / în pajiștea roșie și unduitoare te înghesui și te îngrop / sub o movilă de carne, / și din două lemne și din doi pari îți fac cruce și / în propria-mi limbă, la căpătâiul tău o înfig și din / propria-mi gură / sar repede, în pielea goală, printre dinți, ca / o înjurătură (…) / Dar abia de mă întorc pe partea cealaltă, cât / să-ți simt crucea / lovindu-mi cerul gurii, / cât să văd cerul deasupra mea ca un câmp pietros / din care atârnă tufe de urzici uscate… / Beat mort, marea-i uscată ca iasca, / iar pe marginea ei picură lumina lină strecurată / prin ferestrele / cârciumii Europa." (*Convorbiri cu diavolul*, p. 76).

Așadar, limbajul poeziei, în mod vădit, nu este acela pe care limba l-ar produce prin cuvinte, de care poetul se și debarasează ieșind din sine însuși, ci ceea ce se află dincolo de cuvinte, dansul, ca o abandonare a propriului eu, ca o stare dionisiacă de euforie provocată de întâlnirea cu transcendența. Dansul în sine este un semn al uniunii cu transcendența, iar cel ce rostește logosul poetic și poate crea ființă sau poate naște poezia este demiurgul, Domnul. Poetul și-a depășit condiția de umană și și-a asumat-o, în starea bahică, pe cea de demiurg. Plonjarea în sine însuși coroborată cu moartea corpului material asigură emergența dublului său suprasensibil, vizionar. Îngroparea în limbă asigură nemurirea în limbaj. Limba este organul care, în mod minunat, a rostit, a creat Verbul în stare să rețină în el ideea de iubire, de frumos, de poezie în stare pură, dezbrăcată de orice estetisme facile asemenea nudului unei femei. A fi îngropat în limbă devine echivalent, aici, cu a fi confiscat în Ființă, în „pajiștea

[2] După cum se știe deja, regele David era el însuși cântăreț și avea obiceiul, ca la sărbători sau cu prilejul unor victorii obținute în lupte, să-și manifeste mulțumirea și atașamentul față de Dumnezeu chiar prin dans. Credincios și plin de iubire și de recunoștință pentru victoriile repurtate, David cântă puterea lui Dumnezeu în *Psalmii* ce alcătuiesc *Psaltirea*. O opinie corectă asupra vieții personajului biblic se poate obține unind tradiția iudaică cu cea creștină care îl reprezintă pe David atât ca strămoș, cât și ca prototip al lui Iisus, ca întruchipare a speranței pentru umanitate.

roşie, unduitoare" a organului vorbirii, în sensul că ea se mişcă în ritmul vorbirii eternizând în limbaj ideea de iubită, de poezie. Fascinația demonică se manifestă concomitent cu spaima terifiantă de viziunea care-l acaparează, urmată de nevoia imperioasă de eliberare. Eul poetic se dedublează din nou și ipostaza sa nonvizionară, rațională o vizualizează pe cea demonic-vizionară: „«Fugi!» îmi zic și mă împiedic de mine, / beat mort printre tufele de urzici uscate, / «Scoală, mă!» dau cu pumnii și cu picioarele / în coastele mele și strig, / «Scoală, mă, scoală, du-te acasă, e târziu și e frig!»" (*Convorbiri cu diavolul*, p. 76).

De fapt, aceste ipostaze există în limbajul poeziei, sunt creații ale limbajului, limbajul își creează atât subiectul, cât și obiectul său. Poezia se zămislește greu, se zbate în infernul gregar al unei lipse de idei, de inspirație, deoarece a pierdut contactul cu sacrul și se hrănește exclusiv din reziduurile existențiale. Ea trebuie să-și extragă subiectul, ideile dintr-un spațiu lipsit de consistență ontologică, pe cale să-și epuizeze resursele de frumos. Consecința imediată este că poezia tinde să se anchilozeze, să înțepenească, fiind amenințată iminent moarte: „Beat mort, marea-i uscată ca iasca, / iar pe marginea ei picură lumina lină strecurată / prin ferestrele / cârciumii Europa." (*Convorbiri cu diavolul*, p. 76). În partea I și partea a II-a a poemului, toate coexistă în creație, în poezie. În „marea ca iasca", totul clocotește, colcăie într-un vulcan a cărui magmă, încă în stare latentă, nu a împrăștiat nici focul, nici cenușa, nici pietrele în aer. E tensiunea care le ține pe toate împreună: eul poetic, creație, lume, conștiință de sine și alteritate. Eul poetic se privește pe sine la marginea lumii reale, la limita căreia este cârciuma – spațiu de trecere, de fapt, și se dedublează devenind celălalt, străinul.

La începutul părții a III-a – *Cânticelul despre blândețe și înțelepciune*[3], ipostaza nonvizionară, rațională își revendică supremația asupra ființei lirice confirmată prin izgonirea dublului demonic din casa ființei. Cele două dominante ireconciliabile ale sinelui sunt conturate prin trăsăturile lor definitorii: instanța nonvizionară, apolinică este caracterizată prin atribute pozitive cum ar fi rațiunea, luciditatea, înțelepciunea, blândețea, echilibrul, măsura – „Străinul despre care se vorbeşte cu iubire", iar sinele vizionar, dionisiac este înfățișat ca un tarat irațional, un posedat mincinos, un viclean prefăcut, un pribeag indezirabil, un înstrăinat care aduce lepra, ciuma, râia, păduchii – „Străinul despre care se vorbeşte cu dispreţ" (*Convorbiri cu diavolul*, p. 78).

Străinul[4], ca ipostază a eului creator-demonic, implică trăirea alterității ca boală, ca stare premergătoare morții. Asumarea condiției de creator înseamnă și boala de a nu mai fi

[3] Iulian Boldea (2008: 206-210): „Acum se conturează limpede cele două *personae* ale individului: „Străinul despre care se vorbeşte cu iubire", o *persona* apolinică, sumă a atributelor pozitive, dominată de înţelepciune, blîndeţe, prudenţă, ordine, claritate, măsură; „Străinul despre care se vorbeşte cu dispreţ", o *persona* dionisiacă, aducînd dezastrul: e viclean, rătăcitor (inclusiv rătăcit de sine, înstrăinat) şi invadator (…). Respingerea în real, dar acceptarea în imaginar a străinului comunică un lucru esenţial despre consubstanţialitatea celor doi şi despre angoasa eului, incapabil de a mai desluşi între real şi imaginar, între bine şi rău. Aşa cum raţiunea îngăduie imaginaţia, la fel şi demonia poate fi singura cale spre reîntoarcerea în sine. Retrăind *Odiseea*, Ion Mureşan pune în practică un adevărat ritual de chemare a viziunilor pentru că numai în acest regim al imaginarului mai este posibilă regăsirea identităţii. Iniţierea ritualului de aducere a fantasmelor marchează începutul reconcilierii celor două componente ale sinelui (…)"

[4] Conform *Dicționarului de imagini și simboluri biblice* (2011: 968-969), străinul, călătorul, peregrinul sau necunoscutul este un arhetip biblic major, cu semnificație ambivalentă: pe de-o parte, este imaginea vulnerabilității într-o lume ostilă ca urmare a păcatului săvârșit, a absenței unui statut social bine definit, a existenței la limită, iar pe de altă parte, este beneficiarul providenței, grației și ocrotirii divine. Imaginea străinului se definește, în primul rând, prin opusul ei, „cetățeanul sau localnicul", deoarece el trăiește cu conștiința dual a identității pierdute, a dezrădăcinării și cu aceea de intrus care nu are sentimentul apartenenței la grup, comunitate. Figura străinului are în Lucifer un precursor arhetipal care este obligat să părăsească cerul, patria sa originară și să se exileze pe pământ, primind, la un moment dat, chiar interdicția de a mai reveni în proximitatea lui Dumnezeu. A fi un exilat, un pribeag în lume ca urmare a unui blestem este o condiție umană universală, după cum demonstrează evenimentele și/sau miturile biblice: mitul izgonirii din paradis, al lui Cain, al turnului Babel, exilul în Egipt etc. Condiția de străin poate fi însă și o consecință a legământului cu divinitatea

pentru sine, de a accepta disoluția sinelui în alteritate, de a-și asuma riscul pierderii propriei identități, de a deveni „străinul", care, cerându-ți ceva, îți cere, de fapt, să devii vulnerabil în fața morții. Ființa lirică, înstrăinându-se de sine, intră într-o comunicare directă cu răul, cu zbaterea acestuia de a reintegra ființa scindată în părți ale ei pe care le respinge ca fiind alteritate. Această ipostază se insinuează ca fiind tot ceea ce este repugnant, degenerat, tot ceea ce tenebrele subconștientului reține: lepra, ciuma, râia, păduchii[5]. Toate acestea parazitează conștientul, conștiința de sine, se hrănesc din ființa poetului, îl înspăimântă: „Nu-l primi pe străin în casa ta. / Nu face greșeala aceasta. Nu-i da nici măcar pâine mucegăită. (…) / Îmbrăcămintea lui e murdară, unghiile negre, / tremuratul lui de piftie cu siguranță te indispune. / Nu-l primi! / Văicărelile lui sunt mincinoase, mintea tâmpă, / ochii spălăciți și cruciși. / Nu-l primi! / Nu te uita că plânge, se preface, vicleanul! / Aruncă cu pietre în el, fă-l să schelălăie, asmute / câinele! / Nu-l lăsa să bea apă din fântâna ta, nu-l lăsa / gura lui e plină de bulboane necuviincioase." (*Convorbiri cu diavolul*, p. 77).

Poezia încearcă să se substituie poetului, îl devorează și atunci vine ispita respingerii ideii creatoare, iluzia că sacrificiul nu e necesar, că străinul care te face să vezi ceea ce nu trebuia văzut, ceea ce era ascuns, poate fi ignorat: „După ce ești sigur că l-ai îndepărtat, închide ușa. / Așază-te lângă sobă, bea un pahar cu vin și, în tihnă, / închipuie-ți că l-ai primit pe străin în casă: / închipuie-ți că bea și el cu tine un pahar cu vin, / că e un om agreabil, că vine de departe, / că povestește minunat despre fabuloasele lui călătorii… / Lampa abia mai pâlpâie. / Ca mierea picură vorba lui dulce în urechile tale." (*Convorbiri cu diavolul*, p. 77). Există alternativa respingerii ideii, se poate fabrica iluzia falsei întâlniri cu poezia. Această latură paradisiacă, dulceagă a existenței e tentantă, ea capătă tonalități blânde, îmbietoare. Prin intermediul închipuirii, eul poetic își poate construi o iluzie care să-i aducă confortul intelectual: „Ca mierea picură vorba lui dulce în urechile tale. / Afară ninge, ninge întruna. Străinul e mulțumit / și cuviincios laudă noaptea, îți laudă blândețea / și înțelepciunea: / «Pentru că altfel – zice el – nu poți scoate / nimic bun de la străinii ăștia!»" (*Convorbiri cu diavolul*, p. 77). Pericolul însă vine tocmai de aici. Dacă ratezi întâlnirea cu diavolul, ratezi întâlnirea cu tine însuți ca ființă pregătită să-și înfrunte propriile temeri, limite și predispusă ca, în lipsa înfruntării adevărate, să-și creeze iluzia unei asemenea înfruntări. Invitația pe care o lansează, de fapt, prin vocea *eului liric*, cel de-al treilea tablou al poemului, subintitulat *Cânticel despre blândețe și înțelepciune,* este aceea de a accepta întâlnirea cu demonul lăuntric, confruntarea cu diavolul, în ciuda încercărilor obstinate ale ființei poetice de a-l repudia, pentru că aceasta pare a fi singura modalitate de acces la viziunea poetică, singura

---

înțeles ca act de supunere față de voința lui Dumnezeu care implică răsplata divină: călătoria lui Avraam către țara promisă de Dumnezeu etc. O semnificație cu totul nouă dobândește imaginea străinului odată cu profeții, când străinul este asimilat popoarelor din afara spațiului iudaic. În Noul Testament, noțiunea de străin în accepția sa națională, etnică sau rasială este eliminată și imaginea călătorului se concentrează în jurul oamenilor lui Dumnezeu ca pelerini și străini în lume, rătăcitori pe pământ, aflați în călătorie către patria celestă, simbol spiritual al vieții creștine. În acest context interpretativ, însuși Lucifer poate fi asociat figurii străinului, fiind primul înger alungat din patria celestă pe pământ de Dumnezeu datorită păcatului răzvrătirii. Modelul străinului atât ca Dumnezeu, cât și ca om este întruchipat de Iisus care se autodefinește, prin cuvintele pe care le rostește în rugăciunea sa, ca fiind străin de lume: „Ei nu sunt din lume, după cum nici Eu nu sunt din lume" - Ioan, Rugăciunea lui Iisus, cap. 17, vs. 16, p. 1049. O altă referire la condiția de străin a Mântuitorului se face în Luca, cap. 24, vs. 13-18, p. 1023: „În aceeași zi, iată, doi ucenici se duceau la un sat, numit Emaus, care era la o depărtare de șaizeci de stadii de Ierusalim; şi vorbeau între ei despre tot ce se întâmplase. Pe când vorbeau ei şi se întrebau, Isus S-a apropiat şi mergea pe drum împreună cu ei. Dar ochii lor erau împiedicaţi să-L cunoască. El le-a zis: «Ce vorbe sunt acestea pe care le schimbaţi între voi pe drum?» Şi ei s-au oprit, uitându-se trişti. Drept răspuns, unul din ei, numit Cleopa, I-a zis: «Tu eşti singurul străin aici în Ierusalim, de nu ştii ce s-a întâmplat în el zilele acestea?»", în *Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului şi a Noului Testament* (trad. Dumitru Cornilescu), Oradea, Metanoia, 2006.

[5] „El poate mirosi urât, poate aduce lepra, / poate aduce ciuma, poate fi râios, poate fi păduchios." (*Convorbiri cu diavolul* – Poemul care nu poate fi înțeles, p. 76)

cale de a deveni una cu poezia. Înțelepciunea poetului constă, așadar, în asumarea ipostazei demonic-vizionare ca urmare a acceptării pactului cu diavolul: „Așa cum el s-a ascuns în tine și numele său în / numele tău s-a ascuns. / Iată, camera întrebărilor este ca o poiană înflorită! / Ca un vierme roșu numele său roade măruntaiele / numelui tău, / dar iată, camera întrebărilor este ca o poiană / înflorită!" (*Convorbiri cu diavolul*, p. 79). Identitatea poetului se confundă, în aceste condiții, cu identitatea celui care îi locuiește ființa, numele celuilalt devine numele său, însă această posesiune devoratoare nu este lipsită de finalitate, întrucât misterele sunt revelate.

Rod al acestui pact, vizionarismul poetic este ilustrat în cel de-al patrulea tablou al poemului prin trimiterile la mitul profetului orb. Referințele la mitul lui Tiresias[6] sunt de natură să releve condiția dual a poetului și să definească, încă o dată, cuvântul poetic: „Dacă ar zice Tiresias: Asta este puterea: arama să / aparțină aramei / și arama ar aparține aramei, ce-aș mai râde. / Cu o mână m-aș lovi peste mână, cu mâna mi-aș / duce mâna la buze / și, sărutând-o, ce-aș mai râde, ce-aș mai râde." (*Convorbiri cu diavolul*, p. 78). Semnificantul s-ar semnifica pe el însuși, numele s-ar uni, „în sărutare", cu semnificatul, însă acest fapt nu este de ajuns cuvântului poetic. Cuvântul poetic este acel logos originar, cuvântul sacru ce aparține zeului. Asemenea lui Tiresias orbul, poetul este depozitarul cuvintelor sacre, însă poetul țintește mai sus, către un alt nivel de semnificație, de aceea nu mai poate fi intermediarul prin care zeul vorbește, ci își asumă orfic actul vizionar: „Eu am turnat orbirea mea în locașul orbirii lui" (*Convorbiri cu diavolul*, p. 78). Zeul vorbește prin profet și spune ce are de spus, dar poetul, la rândul său, spune și se spune chiar în locul zeului pe care îl substituie. Vorbirea eului poetic este oraculară, însă nu mai transmite mesajul zeului, ci propriul său mesaj. Vaca slabă din visul Faraonului[7] a înghițit vaca grasă, așa cum plăsmuirea poetică își va subordona realitatea: „Vaca stearpă a convins (…)". Poetul-demiurg anunță și dezvăluie, în același timp, sensurile unei realități create, mai puternice decât realitatea însăși. Poezia viitoare și vizionară se naște din întunericul orb al spațiului poetic ce se creează pe măsură ce poezia se face. Spațiul poetic devine un topos al oglindirii sinelui în sine. Poezia se naște din ea însăși, așa cum imaginile din visul Faraonului nu se semnifică pe ele însele, ci cu ele semnifică altceva: restriștea, foametea ce urma să se abată asupra împărăției Egiptului. Tot astfel, poezia vorbește acolo unde limbajul comun suferă, fiind deșert, lipsit de semnificație sacră. Berbecul negru a reconciliat cele două ipostaze ale eului creator. El este ofranda care aduce liniștea și împăcarea. El este prețul plătit pentru ca forța creatoare să subziste, e poetul în ipostaza sa sacrificială. Acum poetul beneficiază de grația divină asemenea preoților care

[6] Tiresias este cunoscut drept un profet vestit al lui Apollo, care a primit darul profeției în urma întâlnirii cu zeii. Există mai multe versiuni ale acestui mit. Într-una dintre ele cecitatea sa a survenit ca pedeapsă pentru a o fi privit pe Atena în timp ce se îmbăia goală în apele unui izvor. A doua variantă a mitului explică metamorfoza lui Tiresias în femeie pentru o perioadă de șapte ani, datorită faptului că a deranjat cu bastonul doi șerpi în timpul acuplării. O altă versiune mitică despre Tiresias explică orbirea acestuia prin faptul că a ținut partea zeului Jupiter în disputa acestuia cu soția sa, Junona, pe tema intensității plăcerii resimțite de femeie în raport cu bărbatul în actul erotic. Atitudinea sa a atras mânia zeiței Junona care l-a condamnata cecitate eternă. Ca o compensație pentru pierderea vederii, Tiresias primește harul profeției, a înțelegerii limbajului animalelor și păsărilor și viață lungă de șapte generații. Există, de asemenea, și alte versiuni ale acestui mit care susțin că Tiresias s-ar fi născut femeie, cunoscând de-a lungul vieții cel puțin șase metamorfoze. În esență, toate versiunile mitului se pun de acord asupra faptului că cecitatea lui Tiresias este tributul plătit de acesta pentru harul profeției, iar cunoașterea sa asupra lumii și a esenței umane este una profundă și totalizatoare datorită metamorfozelor sale succesive. Pe de altă parte, Plinius cel Bătrân, supranumit și Chiorul, este autorul celebrei enciclopedii *Naturalis Historiae*, de o inestimabilă valoare prin informațiile aparținând diverselor domenii pe care le conține. Lui i se atribuie și dictonul: *In vino veritas.* În acest context, evocarea figurii sale face, iarăși, trimitere la natura demonică a sinelui poetic.

[7] Vezi visul Faraonului tălmăcit de Iosif din Geneza, cap. 41, vs. 1-36, p. 45-47, în *Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului și a Noului Testament* (trad. Dumitru Cornilescu), Oradea, Metanoia, 2006.

aduceau jertfe pe altar. Acum, totul se împacă în sine, deoarece berbecul negru este harul poetic, iar vaca stearpă e verbul poetic ce a suferit o transfigurare devenind viu, devenind „forța neagră" ce aduce, în poezie, blândețea tămăduitoare a îngerilor: „Dar între așternuturile regale, călărind pe inimi, / berbecul negru, / a vorbit și a fost elocvent. De acum înainte / străinul despre care se vorbește cu dispreț (adică eu) / poate sta la masă lângă străinul despre care se / vorbește cu iubire (adică eu) / cu ochii ațintiți pe sticla cu vin roșu în care / crește gheața / ca un colac de sârmă subțire de argint ce scrie / în vinul ieftin / un drum întortocheat, fără îndoială, drum de întors / acasă." (*Convorbiri cu diavolul*, p. 78-79). Odată ce setea de cunoaștere este satisfăcută, iar procesul creator s-a încheiat, este posibilă reconcilierea celor două naturi ale ființei lirice, regăsirea de sine a poetului și "întoarcerea" acasă.

Recalibrarea sinelui prin instituirea unui echilibru fragil între cele două naturi are drept urmare diminuarea potențialului vizionar. Zeița cu pulpe de taur, un minotaur feminin, a pierdut lupta, drumul de întoarcere acasă, întortocheat, este călăuzit de îngeri, ieșirea din labirint s-a produs, însă prețul plătit este substanțial. Ceva a murit în ființa lirică, iar eul liric trebuie să-și redescopere, să-și regăsească liniștea. Forțele tenebroase ale vârstei păgâne a începuturilor s-au ascuns la loc în subconștient. În lupta sa cu inexprimabilul, poetul a învins, cuvântul poetic a răzbit, însă în patria lui trebuie repugnată latura și substanța vizionară pentru cunoaște pacea: „(…) Ca un steag negru / fâlfâie în ceruri o voce mătăsoasă: / Ridică sabia ruginită de pe groapa cu sânge, Iisuse, / și întoarce-te în Itaca!" (*Convorbiri cu diavolul*, p. 79). Ambiguitatea mesajului poetic este mai mult decât evidentă în această structură textuală. Cu toate acestea secvența citată alături de altele asemenea ei, numeroase în cele două poeme supuse analizei, indică un scenariu mitic invariant în arta poetică a lui Ion Mureșan care mizează pe coincidența diverselor mituri cu scopul de a releva condiția dual a eului creator. Punctual vorbind, se observă că dialogul cu mitul lui Ulise interferează cu trimiterile la sacrificiul cristic pentru a desemna convergența între modelul mitic al eroului viril care înfruntă fiara / monstrul / balaurul, reprezentat de Ulise și modelul biblic sacrificial – întruchipat de Iisus. Figura lui Ulise și a lui Iisus sugerează destinul creator dublat de conștiința sacrificiului de sine, ieșirea din spațiul ignoranței și întoarcerea în locul spiritual în care domnește pacea, liniștea, armonia – guvernat până atunci de dezordinea din afară. De aceea Itaca devine cetatea artei și a poeziei, este toposul poetic, prin excelență, către care se îndreaptă în permanență năzuințele cele mai intime ale sinelui vizionar. Sabia ruginită a lui Iisus – instrument al luptei și al adevărului în acțiune, al trezirii conștiinței și al forței lucide a Spiritului, simbol totalizator al conjuncției, al uniunii[8], al solidarității, al morții și al resurecției –, trebuie readusă de către poet la funcția ei inițială, aceea de armă care cutează și are menirea de a tranșa adevărul. Arma poetului nu e alta decât cuvântul, cuvântul este o sabie[9] care desparte profanul de sacru, poezia de falsa poezie: „Nebunule, poeții neinspirați aduc în oraș difteria!"[10].

Cântecul exorcistului din partea a V-a a poemului aduce în centrul monologului liric autoadresat schița în tușe apocaliptice a confruntării sinelui vizionar cu lumea, cu posteritatea refractară la înțelegerea condiției creatoare a poetului și dă prilej poetului să-și desfășoare simfonic ritualul de invocare a viziunilor. Înfruntarea eului cu lumea este anticipată, de altfel, în tabloul al IV-lea, prin imaginea convențională a unui șef de școală „care / strigă isteric prin fereastra zăbrelită" și-l alungă pe poet din cetate: „– Nebunule, poeții neinspirați aduc în

[8] Vezi, în acest sens, J. Chevalier și A. Gheerbrant 1993: 182-183.

[9] Efeseni, cap. 6, vs. 17, p 1150: „Luați și coiful mântuirii și sabia Duhului care este Cuvântul lui Dumnezeu", în *Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului și a Noului Testament* (trad. Dumitru Cornilescu), Oradea, Metanoia, 2006.

[10] Efeseni, cap. 4, vs. 29, p. 1148: „Niciun cuvânt stricat să nu vă iasă din gură." în *Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului și a Noului Testament* (trad. Dumitru Cornilescu), Oradea, Metanoia, 2006.

oraș difteria!" (*Convorbiri cu diavolul*, p. 79). Exorcizarea demonului vizionar Ebriesa[11] de către posteritatea epigonică are consecințe devastatoare pentru ființa lirică al căror punct terminus pe axa căderii este moartea. Vizionarismul poetic îi permite să-și anticipeze destinul pe care i-l rezervă posteritatea și să-l fixeze în eternitatea artei sale din care se vede izgonit: „Bucuriile tale din lacul de gheață, împreunarea cu dobitoacele / și că ai purtat părul morților – toate le-am scris aici. / O, Ebriesa, Ebriesa, în posteritatea neguroasă / se pregătește un cântec care o să-ți mănânce capul. / Dar și acela e scris aici. // Crede-mă, albinuțele astea ca rugina sunt ființe spirituale, / nu auzi cum pocnesc ca dopurile când intră și ies din zidul de fier? / Ca și copita despicată sunt cuvintele ce limba ta le despică: / partea mustoasă, pentru rostit, ducă-se in intelectu! / partea rece, metalică, e scrisă aici." (*Convorbiri cu diavolul*, p. 79).

Ion Mureșan devine, astfel, poetul care-și profețește sfârșitul. Asumarea condiției de demiurg de către poet înseamnă încălcarea Legii Marelui Demiurg și generează Apocalipsa ca revelație a Adevărului Ultim. Semnul Apocalipsei îl aduce îngerul[12] ras[13] în cap, mesajer al Divinității, trimis să anunțe vizionarului urgiile sfârșitului. Este apocalipsa unei lumi pe care poetul însuși a creat-o și care nu mai poate fi salvată de nimeni, căci îngerul nu mai poate fi împiedicat să facă acest lucru, chiar dacă va suporta umilința. Ebriesa își declară neputința în fața misterului absolut al creației divine și al morții care îi rămân necuprinse, în ciuda tuturor eforturilor și a sacrificiilor depuse pentru a le descoperi prin cunoașterea poetică. Este apoteoza vizionarismului poetic în care Ebriesa însuși transcrie cântecul pe care i-l pregătește posteritatea neinițiată suficient pentru a înțelege mesajului sibilinic al artei sale și momentul în care sinele vizionar, conștient de călcarea interdicției, își autodedică marșul morții: „O,

---

[11] *Ebriesa*, substantiv propriu derivat, pesemne, din numele comun latinesc corespunzător lui, desemnează simbolic starea bahică a sinelui vizionar, dezavuată de textul sacru pentru neajunsurile pe care le aduce omului îndepărtându-l de Legea divină, după cum sugerează numeroase pasaje din Biblie: Levitic 10, vs. 8-11, pag. 115-116: „Domnul a vorbit lui Aaron și a zis: «Tu și fiii tăi împreună cu tine să nu beți vin, nici băutură ameţitoare, când veți intra în Cortul întâlnirii, ca să nu muriți: aceasta va fi o lege veșnică printre urmașii voștri, ca să puteți deosebi ce este sfânt de ce nu este sfânt, ce este necurat de ce este curat, și să puteți învăța pe copiii lui Israel toate legile pe care li le-a dat Domnul prin Moise.»"; Proverbe cap. 31, vs 4-5, 6, p. 668: „Nu se cade împăraților, Lemuele, nu se cade împăraților să bea vin, nici voievozilor să umble după băuturi tari, ca nu cumva, bând, să uite Legea și să calce drepturile tuturor celor nenorociți."; Efeseni, cap. 5, vs. 18, p. 1149: „Nu vă îmbătați de vin, aceasta este destrăbălare. Dimpotrivă, fiți plini de Duh." în *Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului și a Noului Testament* (trad. Dumitru Cornilescu), Oradea, Metanoia, 2006.

[12] Imaginea îngerului, mesagerul divin care anunță moartea vizionarului, se suprapune, în secvența finală a poemului, cu imaginea fiarei din Apocalipsă care poartă semnul puterii, însă în poezia lui I. Mureșan, Dumnezeu însuși scrie cifrul pe capul îngerului pentru a avertiza sinele vizionar în legătură cu pedeapsa ce i se cuvine pentru nesocotințele sale.

[13] Vezi, în acest sens, diverse secvențe din Biblie care au în comun ideea de radere a părului capului sau a bărbii ca semn al smeririi, al durerii, al lipsei, al pedepsei sau, uneori, al purificării, dintre care citățm: Isaia, cap. 3, vs. 17: „Domnul va pleșuvi creștetul capului fiicelor Sionului, Domnul le va descoperi rușinea"; Isaia, cap 22, vs. 12: „Și totuși Domnul Dumnezeul oștirilor vă cheamă în ziua aceea să plângeți și să vă bateți în piept, să vă radeți capul și să vă încingeți cu sac."; Isaia, cap. 15, vs. 2: „Poporul se suie la templu și la Dibon, pe înălțimi, ca să plângă; Moabul se bocește: pe Nebo și pe Medeba toate capetele sunt rase, și toate bărbile sunt tăiate."; Isaia, cap. 3, vs. 24: „Și atunci, în loc de miros plăcut, va fi putoare; în loc de brâu, o funie; în loc de păr încreţit, un cap pleșuv; în loc de mantie largă, un sac strâmt; un semn de înfierare, în loc de frumusețe." – *Cartea lui Isaia* în „Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului și a Noului Testament" (trad. Dumitru Cornilescu), Oradea, Metanoia, 2006. *Dicționarul de imagini și simboluri biblice* (2011: 828) consemnează detaliat originile și semnificația rasului și ale coafurii în diverse culturi: „În Scripturi, părul bogat este simbol (aproape magic) al masculinității și un simbol al tăriei și virilității (Samson, Jud. 16:17, 22; Absalom, 2 Sam. 14:25-27)." Practicile raderii figurează ca semne ale purității și curăției – de ex., descălțarea sau chiar goliciunea trupului pentru apropierea de cele sacre, absența părului pentru a indica absența oricărei impurități sau necurății a unei persoane. Rasul apare și ca semn al umilinței și al supunerii, ca parte a ceremoniilor de soluționare a conflictelor fără violență sau chiar ca ucidere rituală substituind crima reală. O altă semnificație simbolică a raderii capului este aceea a doliului sau a goliciunii și a lipsei, semn al destituirii dintr-un anumit statut, al distrugerii și al devastării totale.

Ebriesa, Ebriesa, Domnul a chemat deja îngerul / şi i-a ras părul capului, / cu mâna Lui a scris Cifrul, părul deja a crescut şi el / se apropie târându-se prin hăţişuri. / Aici va veni, aici îl vom rade din nou şi pe ţeasta lui / rozalie, aplecându-ne vom citi… / Atunci, nesfârşitul tunel de buze din spatele / buzelor tale / îşi va înceta bolborositul. Şi cu distincţie va rosti / numele Morţii." (*Convorbiri cu diavolul*, Poemul care nu poate fi înţeles, p. 80).

Aşa cum se poate constata şi din alte poeme – *Minunata plutire, Poemul pedagogic, Odaia mortului, Eu şi înecatul, Orfeu, Lanţurile peste ferestre, Cântec de primăvară (3), Opera unor oameni neîndemânatici, Cântecul Arpentorului, Amantul bătrân şi tânăra doamnă, Guleratul, Tunelul, Bătaia etc.* –, condiţia creatoare e proiectată ca demonie. Demonia îl transformă pe poet în propria sa victimă şi îi revelează supliciul reclamat de travaliul creator. De altfel, demonia rămâne singura posibilitate de salvare a eului şi în *Convorbiri cu diavolul,* singura cale de întoarcere „acasă" din această odisee ontologică, unica modalitate de recuperare a propriei identităţi şi de reconciliere cu sine însuşi: „Bucuriile tale din lacul de gheaţă, împreunarea cu dobitoacele / şi că ai purtat părul morţilor – toate le-am scris aici. / O, Ebriesa, Ebriesa, în posteritatea neguroasă / se pregăteşte un cântec care o să-ţi mănânce capul. / Dar şi acela e scris aici." (*Convorbiri cu diavolul*, p. 80).

Convorbiri cu diavolul repune, aşadar, în scenă ipostaza sacrificială a sinelui cu traumele şi reverberaţiile ei thanatice, ceremonialul orfic la care participă cu rigurozitate sinele vizionar transformându-se într-un ritual cu valoare existenţială. De altfel, înstrăinarea de derizoriul existenţial şi sacrificiul par a fi, în majoritatea poemelor lui I. Mureşan, condiţiile necesare şi suficiente asumării vocaţiei vizionare. Imaginea poetului-nebun care participă la acelaşi ritual orfic este reiterată şi aici. Deposedarea de viziunea care îi devine intangibilă este echivalentă cu boala şi/sau moartea, iar poetul se proiectează într-un dublu străin, act semnificativ pentru desemnarea sacrificiului implicat de procesul creator.

Dialogul cu sacrul, interferenţa lumii concrete şi a celei suprasensibile continuă în *Întoarcerea fiului risipitor,* amplul poem din volumul *cartea Alcool*[14] în care I. Mureşan tratează, cu aceeaşi fervoare cu care şi-a obişnuit, deja, publicul iubitor de poezie, problematica procesului de creaţie şi a condiţiei creatoare, raportul creator-operă, utopia originalităţii şi a creativităţii, resurecţia sinelui vizionar polarizată cu imposibilitatea redempţiunii lui. De fapt, întregul poem stă sub semnul acestei dualităţi funciare care traversează întreaga operă a poetului.

Întoarcerea fiului risipitor debutează abrupt cu o meditaţie în registru eclesiastic pe tema deşertăciunii deşertăciunilor, a utopiei originalităţii şi a creativităţii, a repetabilităţii şi finitudinii tuturor lucrurilor: „Totul a fost băut. / Nici o băutură nouă nu a apărut sub Soare în timpul vieţi mele. / Nisipul pustiurilor s-a fiert şi s-a băut. / Praf de argint s-a fiert în oală de

[14] În cronica literară *Stări de spirit*, Cosmin Ciotloş menţionează câteva infirmităţi de construcţie ale *Cărţii Alcool* printre care numeşte apelul la metafora arbitrară, ineficientă şi palimpsestul stărilor de spirit filtrate printr-o lentilă dramatizată şi ultrasensibilă care reduce considerabil coeziunea de ansamblu a pieselor din volum şi afectează, fără doar şi poate, unul dintre poemele de forţă ale cărţii: „La fel se întâmplă într-un poem fluvial, *Întoarcerea fiului risipitor*, poem în opt părţi, cu secvenţe extraordinare şi, deopotrivă, cu compromisuri de gust de-a dreptul neaşteptate. Fără acestea din urmă, *Întoarcerea fiului risipitor* ar fi stat pe acelaşi piedestal cu cele mai puternice piese, unele deja amintite, altele pentru care n-am mai avut loc (*Poemul alcoolicilor*, *Bătaia*, *Mesajul* sau *Ci eu singur sub pământ*)". Nu suntem întrutotul de aceeaşi părere, dimpotrivă, întâmpinăm cu mari rezerve afirmaţiile cronicarului, cu atât mai mult cu cât consistenţa şi coeziunea globală a poemului, deşi obscurizată de multiplele glisări imagistice şi semantice, ni se relevă cu o pregnanţă extraordinară, mai ales prin/de către subtitlurile părţilor componente ale textului care au nu numai funcţie coezivă, ci şi de ghidaj interpretativ şi corijează eventualele erori ale unui posibil traseu reductiv de investigaţie/interpretare. În privinţa metaforei arbitrare, considerăm că există, într-adevăr, anumite imperfecţiuni stilistice, anumite dezvoltări/proliferări textuale excentrice, inutile şi/sau irelevante din punct de vedere semantico-stilistic care ţin, în cele din urmă, de atmosfera de ansamblu creată în poem, de recuzita expresionistă sau au funcţie pur ornamentală, descriptivă.

argint şi s-a băut. / Praf de aur din căniţă de aur s-a băut. / S-au băut pietrele din pahare de piatră şi încă / din timp în timp apărea din cărţi cineva / care vedea ceva de băut / în piatră seacă: / vedea şi bea. / Apoi şi cărţile s-au băut. / Viermii negri şi păsările albe s-au băut. / Peştii albaştri şi caii roşii s-au băut. / S-au băut aerul de sub unghii şi măduva din oase şi sîngele. / Pielea şi părul s-au băut. / S-au băut geografia şi pictura şi sculptura şi poezia, / s-au amanetat, s-au amestecat, s-au dizolvat ca bumbuţii sub limbă / şi s-au băut. / Şi lemnul şi fierul şi rugina s-au băut. / Acoperişuri şi fundaţii / şi casele călăilor şi casele regale şi bordeiele / şi şoarecii de sub casa mamei s-au băut. / Şi comuna primitivă şi comunismul şi sperma s-au pus la macerat şi ca nişte sucuri / s-au băut. / Dumnezeule, totul a fost băut! / Şi tot mai trece noaptea pe drum un om cu o distilerie mică pe umăr.*"* (*Întoarcerea fiului risipitor*, p. 57). Nu se mai poate scrie nimic original, nimic din ce nu s-a scris încă. «Nimic nou sub soare»[15], spune Eclesiastul. La fel afirmă şi Ion Mureşan în versurile citate, subliniind repetabilitatea şi finitudinea tuturor lucrurilor. Şi totuşi răzbate din aceste versuri speranţa, dacă nu credinţa – exprimată discret şi aproape imperceptibil – că, în ciuda epuizării tuturor subiectelor, a resurselor şi a energiilor creatoare, în ciuda inutilităţii oricărui efort, a deşertăciunii tuturor lucrurilor şi cu toate că nimic original nu mai poate fi închipuit sau creat, salvarea mai este posibilă, întrucât, în această permanentă schimbare şi repetabilitate, rămâne mereu o constantă: „cineva" care găseşte întotdeauna resurse chiar şi acolo unde ele par a se fi epuizat. Această instanţă a cărei natură este definită prin potenţialul ei creator este capabilă să re-creeze totul într-o manieră inedită: „(…) şi încă / din timp în timp apărea din cărţi *cineva* (subl. n.) / care vedea ceva de băut / în piatră seacă: / vedea şi bea." (*Întoarcerea fiului risipitor*, p. 57), căci prin distilare se ajunge la esenţe tari, se purifică şi se concentrează forţa risipită în materie.

În acest context, „cineva" se identifică cu vocea lirică vizionară care, în finalul primului episod al poemului, se metamorfozează într-un „om cu o distilerie mică pe umăr": „Apoi şi cărţile s-au băut. / (…) / Dumnezeule, totul a fost băut! / Şi tot mai trece noaptea pe drum un om cu o distilerie mică pe umăr" (p. 58). Glisarea către această imagine poartă sugestia sublimării realităţii şi a existenţei, a transfigurării sentimentelor şi a stărilor sufleteşti în procesul creator. Pentru sinele vizionar, enérgeia creatoare este infinită, procesul creator este perpetuu. Prin urmare, creaţia este posibilă, deşi „totul a fost băut", iar motorul ei este viziunea. Invocată într-un registru esenţial bahic, viziunea devine omniprezentă, invadează poemul. Această secvenţă poetică precede şi prefigurează plonjarea în miezul viziunii poetice derulate ulterior, pe parcursul tuturor celorlalte episoade până la finalul poemului.

Începuturile omenirii şi sfârşitul orânduirilor omeneşti sunt la fel. Aşadar, tot ce a fost va mai fi, cum afirmă Eclesiastul sau ceea ce rămâne, de fapt, este iluzia, ca o constantă a umanităţii, speranţa că efortul va duce undeva. Pe de altă parte însă, aşa cum din multul slab se obţine puţinul puternic prin distilare, tot astfel poezia reţine doar cuvintele ce penetrează esenţa lucrurilor, cuvintele ce pătrund esenţa lumii. Poezia este singura ce poate vedea dincolo de aparenţă, dincolo de ceea ce realitatea poate prezenta ca real. Pentru aceasta este nevoie de „omul cu distileria", de poetul care, prin alchimia artei sale, ajunge să obţină ceea ce înainte nu exista decât *in pontentia*. Poetul „distilează" limbajul şi, acolo unde înainte nu erau decât cuvinte ce desemnau noţiuni, el instituie limbajul poetic ce poate semnifica, dincolo de aparenţă, o altă lume, cea a esenţelor. În fond, poetul înţelege că doar poezia poate accede la adevărurile ultime ale lumii. Pentru aceasta este nevoie de acel limbaj care să poată revela acest adevăr. Limbajul acesta este chiar poezia, însă el nu poate fi găsit atât de uşor. Poetul îl caută, îl construieşte. Aceasta înseamnă o credinţă nestrămutată în faptul că îl va găsi, că va

[15] Eclesiastul, cap. 1, vs. 9: „Ce a fost va mai fi, şi ce s-a făcut se va mai face; nu este nimic nou sub soare.", în *Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului şi a Noului Testament* (trad. Dumitru Cornilescu), Oradea, Metanoia, 2006.

reuși să exprime ceea ce năzuiește să exprime. El vede poezia așa cum profetul vede viitorul. Doar încercând în mod obsedant să pătrundă acolo unde este spațiul poeziei, poetul va putea răzbate: „Un fel de a percepe viitorul prin obsesii." (*Întoarcerea fiului risipitor*, p. 60). Înverșunarea în a crea îl va conduce, în cele din urmă, acolo unde nu era decât ideea despre poezia viitoare, o imagine subtilă care va avea nevoie de limbajul poetului pentru a fi percepută, pentru a se instanția. Limbajul care sugerează iese mult în afara sensului de bază, în afara propriilor forme și conținuturi: „Dacă forma trupului ar fi fost stabilită prin lege, / el ar fi fost mult în afara legii. " (C.A. – *Întoarcerea fiului risipitor*, p. 58). Posibilitatea de a cunoaște lumea este dată în aceeași măsură atât limbajului comun, cât și limbajului poetic, dar acesta din urmă beneficiază de un privilegiu în plus: el are puterea de a institui lumea pe care o semnifică. De fapt, ambele limbaje tind să cunoască lumea, să ajungă la esența ei, însă, dacă cuvântul uzual rămâne funciar același, cuvântul poetic suferă o transfigurare: el „privește pe geam" asemenea cuvântului obișnuit, dar vede altceva, vede dincolo de nivelul prim de semnificație.

Părțile II-VIII aduc în prim-plan scenariul vizionar neoexpresionist transpus în imagini biblice și evenimente sacre a căror simbolistică este, deseori, obscurizată de glisările proliferante și de măștile lirice suprapuse aparent haotic. Astfel, cele șapte părți – II (*Martorul*), III - fără titlu, IV (*Epifania*), V (*Predica de la «Broasca Verde»*), VI (*Spălarea picioarelor*), VII (*O viziune*), VIII (*Martorul*) –, încadrate în rama *Martorului* circumscriu, în fond, etapele devenirii creatoare a instanței lirice vizionare conturate în prima parte a poemului. În structura discursivă a acestor părți se remarcă suprapunerea parabolei Fiului risipitor pe tiparul altor episoade împrumutate din Vechiul și Noul Testament – nașterea, moartea și Învierea Mântuitorului, Predica de pe munte, Fericirile, Spălarea picioarelor la Cina cea de Taină, relevanța legii divine, Judecata de apoi etc., ale căror semnificații sunt însă subsumate poetic mitului jertfei creatoare.

Dacă în diferite secvențe din Biblie, Dumnezeu se adresează neamului lui Israel numindu-l martorul[16] Lui sau mărturisește aceluiași neam că martorul Său este Fiul Lui, în poem, martorul apare ca ipostază vizionară a ființei lirice. În consens cu exigențele semantic-textuale, semnificația poetică a martorului unifică sinele etern, vizionar cu dublul său sacrificial. Martorul din poezie este un notoriu al cârciumii care devine contemporan cu întreg scenariul din Noul Testament și asistă la nașterea, crucificarea și Învierea lui Iisus a cărui mască o va prelua. El are conștiința naturii sale duale pe care o și afirmă explicit: „Și numai ce-l văd că umblă prin omăt ca limba unui clopoțel / de aramă (…) / Unul era, / când mai tânăr, când mai bătrân / de aceea păreau că sunt doi / și chiar de erau doi, / aveau un singur nas / care umbla alb ca piciorul melcului pe geamul înghețat, / iar dacă erau doi, tot unul era, / căci nu aveau decât doi ochi, albaștri, / pe care îi avea / când unul, când altul." – (II [*Martorul*], p. 58).

[16] In numeroase pasaje biblice, martorul este asimilat figurii Fiului lui Dumnezeu sau se identifică poporului lui Israel, după cum se poate vedea din fragmentele care urmează: Isaia, cap. 42, vs. 1: „Iată Robul Meu, pe care-L sprijin, Alesul Meu, în care Își găsește plăcere sufletul Meu. Am pus Duhul Meu peste El; El va vesti neamurilor judecata."; Isaia, cap. 43, vs. 10: „Voi sunteţi martorii Mei – zice Domnul – voi şi Robul Meu pe care L-am ales, ca să ştiţi, ca să Mă credeţi şi să înţelegeţi că Eu sunt: înainte de Mine n-a fost niciun dumnezeu, şi după Mine nu va fi."; Isaia, cap. 55, vs. 4: „Iată, l-am pus martor pe lângă popoare, cap şi stăpânitor al popoarelor."; Apocalipsa, cap. 1, vs. 4-5-6: „Ioan, către cele şapte biserici care sunt în Asia: Har şi pace vouă din partea Celui ce este, Celui ce era şi Celui ce vine, şi din partea celor şapte duhuri, care stau înaintea scaunului Său de domnie, şi din partea lui Isus Hristos, Martorul credincios, Cel întâi născut din morţi, Domnul împăraţilor pământului! A Lui, care ne iubeşte, care ne-a spălat de păcatele noastre cu sângele Său.", în *Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului şi a Noului Testament* (trad. Dumitru Cornilescu), Oradea, Metanoia, 2006.

Martorul stă lângă fereastra înghețată pe care o răzuiește cu unghia, încălzind-o cu suflul său. Fereastra – motivul oglinzii[17] – devine interfața vizionară din cârciuma de pe pământ, spațiu al reflectării sinelui în sine, al filtrării imaginii și al transgresiunii, al reflectării Adevărului și al Ființei absolute în sinele poetic și al sinelui cu adevărurile sale în absolut. Este momentul emergenței viziunii poetice care-l face pe martor contemporan cu evenimentele capitale ale umanității creștine, conjugând ipostaza profetică a ființei lirice cu ipostaza ei sacrificială: „Aici răzuiesc, aici moțăi. / Răzuiesc și suflu repede și cald: bou la iesle de sticlă, / iar în iesle – un om străin și un stâlp de telegraf. / Suflu și frec în cercuri cu batista înmuiată în votcă, / și se la o vreme văd ce vreau să văd. / Ci eu răzuiesc cu moneda florile de gheață de pe geamul cârciumii, / ca să fac o copcă ochiului spre stâlpul de telegraf, / pe care cu pleoape țuguiate ca buza de maimuță îl sorb (…)" (II [*Martorul*], p. 59). Eul poetic devine totuna cu lumea, el nu mai este situat „lângă lume", alteritatea nu mai poate fi separată de ființa lirică, pentru că ea rezonează cu toate lucrurile, având, în același timp, conștiința propriei identități. Tot ce se petrece în afara lui se petrece în el: „iar omul de afară / îmbrățișează stâlpul de afară și / odată cu stâlpul trece prin gheață și îmi intră în ochi: / și-acum e-un stâlp de telegraf în mine și un om străin. / Și sârme lungi îmi ies din ochi pe geam / și cabluri negre și roșii, îmi ies din ochi și strâns / mă leagă de toți stâlpii de telegraf din lume. / Și-s mândru că sunt stâlp de telegraf."; „Deci stau aci, la masă, lângă geam, / și simt o lovitură ascuțită între coaste: / e un copil / ce undeva, departe, pe un deal, / ia o piatră și lovește într-un stâlp, / pune apoi urechea pe lemnul lui și-aude / un vuiet ca venind din altă lume. (…) Dar de la o vreme văd ce vreau să văd." (II [*Martorul*], p. 59). Eul poetic a ajuns la esența lucrurilor, este parte din fluidul viu ce trece prin toate entitățile. Acum, realitatea nu mai este cea pe care i-o conferă observația fenomenologică, ci este acea empatie cu tot ceea ce există. Odată înlăturată, depășită prejudecata realității, poetul vede dincolo de coaja lucrurilor, poate auzi întocmai copilului „un vuiet (ca) venind din altă lume".

Arhetipul străinului[18] este prezent și în aceste versuri, numai că el este invenție pură, ceea ce înseamnă că pentru a crea este nevoie de inventivitate, însă poezia care se abate de la limbajul originar al ființei își pierde calitatea de poezie, devine epică și spune și ea o poveste. Imaginile poetice fac trimitere la scenariul sacru al nașterii, al morții și al Învierii lui Iisus, ipostaziat în figura străinului care se cațără pe stâlpul de telegraf și care invadează treptat făptura ființei lirice, făcând-o martoră la toate minunile și supliciile omenirii din toate timpurile: „Acum străinul se cațără pe stâlp / ca și telefonistul din copilărie cu mâțele de fier prinse-n picioare, / cu basca-n cap și cu țigara albă / aprinsă-n colțul gurii, mutând abil centura tot mai sus, urcă pe stâlpul negru dat cu motorină, / și-ajuns la pipele de porțelan ori sticlă, / scoate patentul și meșterește ceva. / Acum el meșterește ceva cu patentul în capul meu. // Un fel de a percepe viitorul prin obsesii. / Un fel de a prinde victima între gene ca într-o mică menghină de lemn: / strângi șurubul și te pregătești de atac, / victima suspină și suspină dulce, / sufletul îi sclipește pe buze, / scurt, / și trece în alt veac. / Dar sufletele nu-s nici proaste, nici deștepte, / ele doar dau lumină, / nu multă, ci atâta / cât licuricii noaptea. / Și

[17] În Corinteni, cap. 13, vs. 12 apare același motiv al oglinzii ca spațiu care limitează cunoașterea: „Acum, vedem ca într-o oglindă, în chip întunecos; dar atunci, vom vedea față în față. Acum, cunosc în parte; dar atunci, voi cunoaşte deplin, aşa cum am fost şi eu cunoscut pe deplin.", în *Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului și a Noului Testament* (trad. Dumitru Cornilescu), Oradea, Metanoia, 2006.
Dicționarul de simboluri (1993: 369-371) nuanțează foarte mult semnificațiile oglinzii pe care o așază la baza unui simbolism extrem de bogat în ordinea cunoașterii. Oglinda este pusă în relație directă cu reflectarea adevărului, este instrumentul iluminării, simbol al înțelepciunii și al cunoașterii în opoziție cu oglinda prăfuită care reprezintă spiritul întunecat de ignoranță. Ca suprafață care reflectă, ea răsfrânge inteligența și cuvântul divin, esența infinită, este un simbol solar, însă introduce și o anumită doză de iluzie față de principiu și atunci devine un simbol lunar. Oglinda oferă, de altfel, și o imagine inversată a realității.
[18] Vezi, în acest sens, nota 4.

poate nici atât. // Dar de la o vreme văd ce vreau să văd. // Geamul acoperit de praf și gheață. // Si ninge, ninge. // Dar asta nu e treaba mea! ” (II [*Martorul*], p. 60-61).

În plan simbolic, semnificațiile acestor imagini poetice sunt destul de transparente. Sinele vizionar se identifică cu *străinul din iesle* a cărui imagine trimite la nașterea lui Iisus, aluzia la instanța sacră din Noul Testament fiind destul de directă. Actul vizionar este corelat implicit cu ideea de sacrificiu. Consecința imediată a captării viziunii este dedublarea ființei lirice urmată de apariția sinelui sacrificial corelată cu cățăratul străinului pe stâlp, secvență textuală care evocă atât jertfa Mântuitorului, cât și deificarea Lui. La rândul său, „stâlpul de telegraf” este o imagine trucată a crucii cu întreaga paletă de semnificații thanatice aferente acesteia. Celelalte însemne ale supliciului care precedă ivirea viziunii, ale „ochiului-flămând” care reclamă cunoașterea vizionară și adevărul poetic sunt figurate prin alte instrumente ale torturii, precum „patentul” și „menghina de lemn”. În acest context, un verb precum „meșterește” devine sinonim cu „revelează”, iar substantivul „victima” desemnează viziunea captată de „ochiul-menghină” a cărei esență inefabilă se traduce prin „sufletul” ce-i „sclipește pe buze, / scurt, / și trece în alt veac”. Poetul-vizionar împărtășește un destin similar cu cel al Mântuitorului, sacrificiul suprem este prețul plătit pentru păcatul vederii Ideilor și singura cale a izbăvirii sale, a învierii în Spirit, a renașterii în Idee. Bineînțeles că martiriul străinului, al celui care-și asumă destinul este urmat de apoteoza sa. Prin sacrificiu, el dobândește statutul privilegiat al deținătorului cunoașterii sacre care repetă, în procesul de creație, actul primordial al Genezei. Redempțiunea sa este posibilă numai prin actul poetic vizionar care-l face părtaș la eternitate. Cu toate că esențele revelate se obscurizează brusc „ochiului-flămând”, cunoașterea și adevărul pe care îl dezvăluie poetului actul vizionar sunt esențiale și beneficiază de atributul perenității.

Un alt element de coerență textuală se dovedește a fi „vuietul ca venind din altă lume” care semnalează prezența lumii sacre a Ideilor, imersiunea ei în lumea reală și care este, concomitent, ecoul care pune împreună cârciuma de pe pământ cu evenimentele sacre din Cârciuma din cer, care leagă timpul profan al morții de eternitatea lui illo tempore.

Partea a III-a modifică decorul în care este situată ființa lirică, transpunând-o în orizontul îndepărtatei și legendarei Persii. Îndepărtarea, fie și în spațiul imaginar, de universul ființei creatoare în poezie, de spațiul locuirii poetice devine un act de adulter, oricât de tentantă ar fi o imagine falsificată despre lume: *„*Curvă, curvă nenorocită vino să vezi ce se întâmplă în țară!*”* (*Întoarcerea fiului risipitor*, p. 61). Acesta poate fi strigătul ființei lirice aflate temporar în exil, separată de esența ființării poetice și de sine: *„*Iar eu v-am scris zeci de scrisori cu litere tremurate de dragoste: / *«*Dragă tată și buna mea mamă, / aici în Persia vremea e bună iar persanii-s oameni muncitori şi cinstiţi, iar femeile lor / sunt curate, gospodine și iubețe / cam la fel cum sunt unguroaicele la noi / în Ardeal…»” (*Întoarcerea fiului risipitor,* p. 61-62). A fi pe un pământ străin, spune David în Cartea lui Samuel, este ca și cum te-ai închina la idoli. Poetul nu poate să părăsească patria poeziei, după cum profetul nu poate părăsi pământul sfânt.

Subtitlul *Epifania* din partea a IV-a a poemului indică limpede o apropiere de sacru. Prin sensul său acest cuvânt sugerează manifestarea sacrului și apariția lui. Primele cuvinte din partea a V-a: „Nu voim, fraților, să fiți în necunoștință, ca să nu vă întristați / ca ceilalți, cari n-au nădejde și se tem de paianjeni”, trimit la *Epistola lui Pavel către Corinteni*[19] cu privire la rolul duhului, acela de a-i deosebi pe credincioși de necredincioși, însă continuarea frazei surprinde prin trimiterea la păianjeni, element ce ține de disputa mitologică între

[19]1 Corinteni, cap. 12, vs. 1-3, p.1122: „În ce privește darurile duhovniceşti, fraţilor, nu voiesc să fiţi în necunoştinţă. Când eraţi păgâni, ştiţi că vă duceaţi la idolii cei muţi, după cum eraţi călăuziţi. De aceea vă spun că nimeni, dacă vorbeşte prin Duhul lui Dumnezeu, nu zice: «Isus să fie anatema!» Şi nimeni nu poate zice: «Isus este Domnul» decât prin Duhul Sfânt.” *Epistola lui Pavel către Corinteni* în Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului şi a Noului Testament (trad. Dumitru Cornilescu), Oradea, Metanoia, 2006.

aparență și esență. În orice caz, pânza păianjenului sugerează țesătura realității și fragilitatea unei lumi ce poate fi cea reală, și atunci esența este că dincolo de ceea ce se numește realitate, fragilă, trebuie să fie altceva, mai trainic, adevărata realitate sau păianjenul cu pânza lui nu face decât să ascundă realitatea de dincolo de ea – perspective diferite, dar care, până la urmă, se unesc în ideea existenței altei realități, noumenale, dincolo de aparență sau de prima realitate fragilă care se vede doar după ce înlături acest văl. De-abia apoi se poate vedea cum tot ceea ce este dincoace, adică în realitatea pânzei de păianjen se sublimează dincolo, într-o lume purificată de materie, așa cum se insinuează în partea a VII-a a poemului: „Și tot ce-i mare aici, acolo-i mic, de aceea cei care beau acolo, beau ca-ntr-o iconiță" (*Întoarcerea fiului risipitor*, p. 67). De altfel, epifania tatălui după îndelungi așteptări și întâlnirea cu fiul se petrece pe fundalul interferenței celor două lumi. Intruziunea sacrului este anunțată de peisajul paradisiac al livezii cu meri încărcați, cu iarbă umedă, cu maci roșii și cicori albastre. Imaginea tatălui care se îndreaptă dinspre pădure spre cârciumă, în partea a IV-a, este simetrizată cu aceea a revenirii în pădure de la cârciumă, ca într-o oglindă, în partea a VI-a. Comparațiile cu un țap[20], respectiv cu un porc mistreț au conotații negative în contextul religios iudeo-creștin, dar reflectă camuflarea sacrului în aparențele lumii reale și, în același timp, imposibilitatea ființei lirice de a percepe, de la început, esența. Ulterior, transcendența ia chipul atât de cunoscut al tatălui care se prezintă ca om altor oameni și numai un accident minor îl face să-și dezvăluie natura suprasensibilă. Tatăl își agață pufoaica – învelișul material, grosier, opac – în clanța de la ușă și își dezvăluie natura suprasensibilă. Dar și această natură suprasensibilă este, la rândul ei, sugerată de oglindă, de lentile. De-abia când imaginea tatălui dispare (aluzie oare la drumul spre Emaus?), adevărata identitate a tatălui este revelată fiului: „(…) am știut, când nu l-am mai văzut / că a fost un înger, / un Dumnezeu fragil de care trebuie să am mare grijă, / ca să nu mi-l strice cineva" (*Întoarcerea fiului risipitor*, p. 67).

În partea a VI-a, *Spălarea picioarelor*, doar versurile 1 și 2 - „Ay, am știut că chipul meu e talpa cu care calc desculț în ochii Tăi! / Ay, am știut că în fața Ta fața mea nătângă e talpa după care voi fi judecat" (*Întoarcerea fiului risipitor*, p. 65) – justifică titlul. Ar trebui să avem conform indicațiilor subtitlului scena care are loc cu ocazia euharistiei. Echivalența feței cu talpa pare surprinzătoare, însă nu și dacă înțelegem că fața, chipul este ceea ce reprezintă ființa umană în fața transcendenței. Această interpretare este întregită de cea biblică în care Iisus este considerat întipărirea slavei lui Dumnezeu. Bărbieritul vine ca o pedeapsă divină conform profetului Isaia[21], dar și ca o purificare, ca o imagine a ființei omenești dezbrăcată de impurități, spălată de semnele aparenței și ale timpului. Este încercarea ființei superioare, a poeziei de a pregăti atât creatorul, cât și cititorul pentru emergența unei lumi noi. Poezia este dintr-o altă dimensiune, ea nu se lasă cunoscută decât de cel ce se deschide spre ea, marile ei adevăruri nu pot fi revelate de celui ce se pregătește pentru această inițiere. Ființa lirică

[20] *Dicționarul de imagini și simboluri biblice* (2011: 1061) aduce câteva precizări referitoare la semnificația acestui animal ritual: „Țapul ispășitor este menționat în Biblie doar o singură dată, în Lev. 16, ca parte a unui ritual pentru anuala Zi a Ispășirii. Preotul trebuia să tragă la sorți doi țapi. Unul dintre ei era sacrificat ca jertfă pentru păcat; iar celălalt, ales prin tragere la sorți, era dus viu în afara taberei după ce preotul își pusese mâinile peste el și mărturisise peste acesta păcatele israeliților. (Lev. 16:7-10; 20-22, 26)". Țapul este așadar animalul care preia păcatele omenești și aduce izbăvirea de păcat, fiind o ofrandă pentru Azazel. El este simetrizat în Noul Testament cu Iisus, mielul lui Dumnezeu – după cum Îl numește Ioan Botezătorul –, deși imaginea țapului ispășitor nu este aplicată niciodată direct la Iisus, Fiul lui Dumnezeu fiind jertfa pentru păcatele omenirii și o ofrandă pentru Dumnezeu. Unele aspecte ale justificării ultime ale lui Christos sunt prefigurate de ritualul țapului ispășitor. În spațiul semantic al poemului lui I. Mureșan semnificațiile converg către un sens unitar: ființa poetică se ipostaziază succesiv în entități zoomorfe sau antropomorfe care au, în esență, aceeași valoare simbolică dual ce coagulează atât funcția sacrificială, cât și rolul creator al poetului.

[21] Isaia, cap. 7, vs. 20: „În ziua aceea, Domnul va rade, cu un brici luat cu chirie de dincolo de Râu, și anume cu împăratul Asiriei, capul și părul de pe picioare; ba va rade chiar și barba."

creatoare se află în comuniune cu ideea poetică, însă după ce a ieșit din starea de inspirație pe care ea o conferă, creatorul înțelege că s-a întâlnit cu poezia. Se pare că, după întâlnirea cu dumnezeul poeziei, eul poetic a regăsit, în sfârșit, timpul pierdut, în manieră proustiană vorbind, deoarece, în spațiul cârciumii, spațiu al transcendenței acum, „Acolo bea omul cot la cot cu închipuirile lui. Acolo beau închipuirile cot la cot cu închipuirile. Acolo cel ce noaptea visează, bea dimineața cot la cot cu cei pe care i-a visat (…)" (*Întoarcerea fiului risipitor*, p. 68). Poezia devine un daimon ce se mișcă între două lumi, aceea a cârciumii de jos și aceea a cârciumii din cer. Odată revenite la starea lor pură, originară, cuvintele rostite se transformă și devin poezie. Trecute în dimensiunea artei, cuvintele sunt receptate altfel, aduc sărbătoare a spiritului, celebrează fericirea: „Iar fericirea? Fericirea este atunci când ies cu toții la ferestre și-și pun paharele la ochi și văd până acasă, pe pământ și-l văd pe Dumnezeu cum trece înalt și majestuos, și-i ca un cocostârc cu lungi picioare ce calcă de pe un acoperiș de cârciumă pe altul, de pe un horn de cârciumă pe altul. Iar fumu-i urcă pe picioare ca iedera descrierii-n poeme" (*Întoarcerea fiului risipitor*, p. 69). Grația le aparține, astfel, tuturor vizionarilor. Ca și la Proust, în Timpul regăsit, cel care a înțeles că moartea și viața devin relative, dacă ai biruit timpul, și cel cuprins de aburii alcoolului înțelege că nemurirea e o stare ce poate fi atinsă prin desprinderea de contingent, prin renunțarea la iluzia pe care ți-o conferă materialitatea, prin ieșirea din închisoarea trupului. Simbolic, desprinderea de materialitate este redată prin imaginea picioroangelor menite să înalțe ființa aflată pe ele, mult mai sus față de orizontala pe care pășește omul comun. Este sugerată aici trecerea la un alt nivel al conștiinței ce conferă posibilitatea receptării acelei realități aflate la originea lumii superioare care este modelul și sursa existenței materiale.

Poetul folosește în această secvență o metaforă, o echivalență – *chipul-talpă* – care, pe de-o parte, justifică subtitlul *Spălarea picioarelor*, iar, pe de altă parte, sugerează raportarea la divinitate în sensul că acest chip se înfățișează primul vederii lui Dumnezeu: „Ay, am știut că chipul meu e talpa cu care calc desculț în ochii Tăi!" –, dar, în același timp, e o dovadă a umilității ființei descoperite în întregime transcendentului și care, maculată fiind, trebuie purificată. Cel care o va face, din nou, e însuși Dumnezeu, care îl va bărbieri pe eul poetic și pe toți cei aflați în cârciumă, întrucât toți sunt chipul lui Dumnezeu. În final, viziunea lui Dumnezeu – „Și-l vedeam pe el cum se apleca grijuliu trecând pe sub merii încărcați, / și cum îndepărtându-se se apropie călcând cu cizmele albastre de cauciuc prin / macii roșii, / prin cicori albastre, prin iarba udă, cu pufoaica neagră pe umeri și / sărind peste șanțul năpădit de urzici și am știut, când nu l-am mai văzut, / că a fost un înger, / un Dumnezeu fragil de care trebuie să am mare grijă, / ca să nu mi-l strice cineva. (p. 67) " – se suprapune cu imaginea lui Iisus, având în vedere sugestia Cinei cele de Taină, dar și cu anumite reprezentări zoo-antropomorfe, precum cărăbușul, libelula, porcul mistreț și țapul: „Și stând acolo, la masă, am auzit dinspre Podul Hingherilor șuieratul trenului / si am văzut prin fereastră cum tufele de aluni se mișcă, / am văzut tufele de spini și porumbari din marginea pădurii că se mișcă, / am văzut păpurișul negru că se mișcă, / de parcă ar fi vrut să iasă din ele un porc mistreț. / Dar noi l-am văzut pe el cum se apleca grijuliu trecând pe sub merii încărcați, / cum cobora călcând cu cizmele albastre de cauciuc printre maci / și cicori, prin iarba udă, cu pufoaica neagră pe umeri și / sărind peste șanțul năpădit de urzici și / trecând strada cum ar trece peste o oglindă neagră și vălurită. / Iar soarele sta ca un mușuroi cu furnici roșii deasupra livezii." (p. 62-63); „Iar când a vrut să plece, și-a plecat, / un buzunar i s-a agățat ușor în clanța de la ușă și i-a căzut pufoaica / de pe umeri: / din spate părea cărăbuș de sticlă / și părea libelulă de cristal, / fiindcă pe spate avea patru lentile, / avea două perechi de ochelari, mari, prinși cu curelușe negre peste piept / și l-am văzut prin geam cum trece strada, ca pe-o oglindă neagră, vălurită, / și, cum se-ndepărta înspre livadă. / Și-n ochelarii ce-i purta în spate, / vedeam cum se mișcă tufele de spini și porumbarii din marginea pădurii, / de parcă ar fi vrut să iasă dintre ele un țap, / și vedeam păpurișul negru că se mișcă, / de parcă ar fi vrut să iasă din el un porc

mistreț. / Și-l vedeam pe el cum se apleca grijuliu trecând pe sub merii încărcați, / și cum îndepărtându-se se apropie călcând cu cizmele albastre de cauciuc prin / macii roșii, / prin cicori albastre, prin iarba udă, cu pufoaica neagră pe umeri și / sărind peste șanțul năpădit de urzici și am știut, când nu l-am mai văzut, / că a fost un înger, / un Dumnezeu fragil de care trebuie să am mare grijă, / ca să nu mi-l strice cineva." (*Întoarcerea fiului risipitor*, p. 66- 67). Se gliseză, din nou, incontestabil, spre aceeași figură supralicitată, în întreaga lirică a poetului, a demonului-vizionar, întrucât toate aceste ipostaze ale sinelui converg pentru a se unifica și a se totaliza în însăși vocea creatorului de poezie.

Partea a VIII-a este simetrizată cu a II-a, purtând același titlu: *Martorul*. Martorul este, de fapt, poetul în care coexistă atât fiul risipitor cu natura sa demonic-vizionară, cât și Ilie, ipostaza sacrificială a sinelui. Revenirea acasă este echivalentă cu moartea, dar „moartea nu are ce căuta în poezie", după cum declară poetul care are conștiința că actul vizionar împărtășește destinul eternității, dovadă fiind marile spirite vizionare care beau, în continuare, la Cârciuma din cer și „*Acesta este adevărul, deși e greu de crezut*" (Întoarcerea fiului risipitor, p. 71). Aproape toate scenariile și imaginile biblice[22] sunt deturnate de la sensul lor originar în poem. Ca vârstă spirituală, fiul este mai bătrân decât părinții săi și nici măcar nu se știe dacă el este cel așteptat. Mai mult, părinții săi sunt morți, chiar dacă vin să-și revadă fiul la cârciuma de la Broasca Verde. Casa este simetrizată cu cârciuma. Dacă fiul risipitor din pilda biblică își asumă experiențele de cunoaștere, Ilie din textul lui I. Mureșan nu are această posibilitate, iar ospățul în cinstea întoarcerii fiului se transformă într-un ceremonial funebru. Ofranda în textul sacru este vițelul, iar în poezie este omul, pentru că fiul mort este învelit într-un viței mort. Fiul risipitor care moare în finalul poemului împrumută pe parcurs masca unor personaje biblice care au biruit moartea sau nu au gustat-o, printre care se numără și Ilie[23] cel biblic. Dacă, în textul sacru, Ilie, în timpul ridicării la cer în carul de foc își aruncă mantaua peste Elisei, învestindu-l, prin această "învelire" ritualică, cu o putere profetică îndoită în raport cu a sa, în poemul lui I. Mureșan, semnificațiile se răstoarnă din nou: Ilie este cel învelit ritualic, de data aceasta, în vițelul mort, iar însemnele puterii sunt substituite cu sigiliul morții. Astfel, îndoita putere profetică devine îndoita moarte – Ilie moare, iar vițelul era proaspăt tăiat. Înălțarea se metamorfozează tragic în cădere, ascensiunea devine descindere în moarte. În cele din urmă, întoarcerea a eșuat: călătoria fiului risipitor a fost inutilă, iertarea este inutilă, cunoașterea este inutilă[24]. Finalul parabolei fiului risipitor este, spre deosebire, de istorisirea biblică, și el tragic, răsturnat, cu accente grotești, parodice.

---

[22] În articolul *Metafizica alcoolului*, G. Neagoe remarcă prezența a două secțiuni distincte ale *Cărții Alcool*: *„Poemul alcoolicilor* trebuie citit în oglindă cu două secțiuni ale *cărții Alcool*. Una păstrează problematica religioasă și se află în episodul VII din *Întoarcerea fiului risipitor*. (…) Cea de-a doua ține de arta poetică, aflată la baza întregului volum" (p. 17). Distincția ni se pare, mai degrabă, inoperantă, la fel ca aceea între *lirismul mistic* și *cel bahic*, avansată de Horia Gârbea, pentru că nu vizează substanța ca atare a poeziei lui I. Mureșan. Prin natura lor de arte poetice, majoritatea implicite, poemele lui I. Mureșan rămân, în esența lor, profund vizionare și doar tangențial și accidental de inspirație religioasă, miturile care stau la baza volumelor fiind resemantizate integral potrivit imperativelor poeticii neoexpresioniste.

[23] Conform Dicționarului onomastic creștin (2009: 280-281), etimologia numelui propriu Ilie, în ebraică Elijahu, trimite la cele două nume date lui Dumnezeu – El și Jahve – traduse prin «Domnul este adevăratul Dumnezeu» ce reliefează credința monoteistă în Dumnezeu biruitoare, după arătarea semnului ceresc, în fața aceleia în zeul Baal. După cum ilustrează izvoarele biblice si ale onomasticoanelor, Sfântul Ilie a luptat cu numeroși idolatri. Sfântul este autorul unor minuni, iar ceea ce trebuie menționat este ridicarea acestuia la cer, într-un car de foc, minune care are loc în fața ucenicului său, Elisei. Prezența Sfântului Ilie alături marele proroc Moise pe Muntele Taborului la Schimbarea la Față este o descoperire a Tainei dumnezeiești, a lucrării Tatălui prin Fiul, dar și un indiciu că Sfântul Ilie este Înaintemergătorul la a doua venire a Mântuitorului.

[24] G. Mocuța (2011) vede în volumul *Cartea Alcool* o metaforă a creației și sintetizează mesajul poemului astfel: „Viziunile sale profane din ciclul *Întoarcerea fiului risipitor* constituie o cumplită dovadă a unei experiențe de aici și de dincolo. Iar finalul grotesc cu tăierea vițelului cel gras și a împachetării mortului în viței e o veselă apocalipsă, ca și poemul final, *Ci eu singur sub pământ* care reia motivul judecății de apoi într-o viziune ironică,

Semnificația Învierii este deturnată de la înțelesul ei originar, suportând modificări sensibile. Învierea lui Iisus nu este numai argumentul că toți vor învia, iar cei buni vor merge în rai, ci este, în primul rând, dovada că, după moarte, toți vizionarii care au băut în birtul Broasca Verde vor învia în spirit ca să revină în cârciuma-rai: „(*Predica tătălui la Brosca Verde* – subl. n.) Și a vorbit cu spatele la noi: «(…) Să nu vă fie frică de paianjeni! (…) / păianjenii-s seifurile voastre. / Ay, în curând vom adormi cu toții, / dar dacă credem, cei din «Broasca Verde», că Iisus a murit și a înviat, / să credem și că cei ce-am adormit vom reveni aici / în birtul acesta, și / o să găsim cu toții în paianjeni sânge curat și proaspăt / pentru o lume nouă» / Și a ridicat paharul și l-a lovit de bar și a zis «Amin!» și apoi a zis / «Noroc!» / și s-a întors spre noi și a scos briciul." (*Întoarcerea fiului risipitor*, p. 63-65). Așadar, până la urmă, paradisul devine ceea ce își dorește fiecare, iar, pentru insul etilizat și vizionar, acesta rămâne cârciuma: „Cârciumile de aici, de pe pământ, nu-s decât umbre palide ale cârciumii unice din ceruri, cârciuma aceea rezemată cu un perete de peretele Raiului." (*Întoarcerea fiului risipitor*, p. 67). Textul poemului intră în dialog cu Epistola lui Pavel către evrei: „În adevăr, Legea, care este umbra bunurilor viitoare, nu înfățișarea adevărată a lucrurilor, nu poate niciodată, prin aceleași jertfe care se aduc neîncetat în fiecare an, să facă desăvârșiți pe cei ce se apropie."[25] Raționamentul este același, însă efectul produs de această intertextualitate este ducerea în derizoriu, dacă nu cumva materializarea concepției lui Leibnitz conform căreia morala rămâne morală, chiar dacă totul se petrece invers în raport cu ceea ce omul este obișnuit să accepte ca fiind etic și moral și în măsura în care această morală este acceptată de o societate. În această perspectivă, cârciuma, deși este percepută de rațiunea omului comun ca loc al pierzaniei, este ridicată de eul creator – care locuiește acest spațiu – la rang de paradis.

Cu toate că scenariul poemului interferează cu textul sacru, că se pot repera aici aluzii, termeni, sintagme, evenimente sau personaje biblice, că referințele la scrierilor sacre[26] sunt numeroase, *Întoarcerea fiului risipitor* nu poate fi interpretată în cheie religioasă, întrucât majoritatea simbolurilor sunt răsturnate și resemantizate.

Văzut și acest poem din perspectiva artei poetice, ni se pare legitimă interpretarea conform căreia poetul nu mai are orgoliul de a crea semnificații noi, ci încearcă doar să aducă unele elemente complementare sau să inverseze polaritatea unor mituri în tentativa de a aduce ceva nou, însă această încercare este sortită eșecului: „Și eu am scris poezii. / Dar asta o spun cu rușine. Că eram tânăr și flămând. / Și aveam grijă de porci, și îi invidiam / cum mănâncă ei bostanul auriu și cartoful alb și tărâța cafenie, / și loboda catifelată și urzica fiartă. Uitarea din rușine se hrănește. / Dar eu nu sunt contabilul celor ce le-am uitat." (*Întoarcerea fiului risipitor*, p. 69).

---

tăioasă. *Cartea Alcool* este metafora creației care te trezește la realitate și te provoacă, o metaforă care modifică așadar concepția tradițională a refugiului în alcool, irealitate, vis, delir. (…) Ion Mureșan este singurul poet care renunță la poezia sa, dar numai după ce a scris-o. Iar întoarcerea sa, ca și a fiului rătăcitor e un nonsens, e *cunoașterea inutilă*: «Acesta e adevărul, deși e greu de crezut.»"

[25] *Epistola lui Pavel către evrei*, cap. 10, vs. 1, p.118, în *Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului și a Noului Testament* (trad. Dumitru Cornilescu), Oradea, Metanoia, 2006.

[26] În articolul *Mureșan colonizatorul*, M. Iovănel își propune o abordare aproape didactică a două poeme: *Întoarcerea fiului risipitor* și *Sentimentul mării într-o cârciumă mică,* ale căror simboluri le decriptează treptat și pertinent. Punctul de vedere al autorului cu privire la semnificațiile poemului *Întoarcerea fiului risipitor,* la care aderăm și noi în studiul de față, este că „intertextualitatea biblică nu e tema, ci doar unul dintre mijloacele unei poezii a cărei miză stă într-o problematică umană, atât de umană că ar putea descrie și basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*: uitarea (la Mureșan, prin alcool), memoria, nostalgia, remușcarea." (Iovănel: 2011).

Apelul la imaginarul metafizic de inspirație (nu de factură!) creștină din poemele *Rugăciune*, *Colind*, *Înviere, Ci eu singur sub pământ*[27], *Întoarcerea fiului risipitor* și *Pahar* traduce aceeași preocupare fundamentală a poetului pentru raportul creator-operă, același vizionarism poetic proliferant care străbate toate volumele, tâșnește din toate fibrele poetice și umple toate interstițiile poeziei lui I. Mureșan. Nume proprii sau comune (Dumnezeu, Maria, Ilie, Iisus, fiul risipitor, martorul, diavolul etc.) termeni, expresii, personaje și situații împrumutate din Vechiul și Noul Testament (întoarcerea fiului risipitor, nașterea, moartea și Învierea Mântuitorului, Spălarea picioarelor la Cina cea de Taină, relevanța legii divine, Judecata de apoi etc.), mituri extrase din tradiția textologică creștină (mitul fiului risipitor, mitul resurecției, mitul eschatologic sau soteriologic etc.) invadează, pe alocuri, spațiul poetic, figurând cu semnificat modificat și cu titlu aproape egal alături de alți termeni din limbajul cotidian. Ele nu au pentru poet o semnificație sau o valoare religioasă – pentru că I. Mureșan nu este un poet de factură religioasă și nu este adeptul unui lirism religios, pozitiv, angajat, de tipul celui al lui Ioan Alexandru –, ci, sunt, mai degrabă, laice, cu conotații mistice, subsumându-și o valoare metaforico-simbolică, întrucât poeziile în care apar sunt arte poetice implicite a căror tematică camuflată este, din nou, creația, relația artist-operă.

De altfel, în numeroase poeme subiectul creator poartă însemnele demonizatului, bolnavului, străinului, nebunului, agonicului care își proiectează un dublu. În toate aceste circumstanțe, el pierde orice control al măştilor şi asistă neputincios şi triumfal, totodată, la multiplicarea lor haotică, halucinantă, devenind un uriaş reflector al lumii, un simulacru de fiinţă cu o identitate incertă, mereu instabilă. Conştiinţa poetică vizionară captează şi asimilează ontologicul în fiinţa sa, conferind subiectului creator identitatea unei holograme, a unui puzzle uriaş al realităţii sublimate care se constituie prin uitare, după cum afirma, odinioară, poetul. Proiecţiile vizionare aduc în prim-plan imaginea multiplicată a lui Orfeu[28], stăpânul tenebrelor, tărâm locuit, în prezent, de acelaşi eu orfic care cântă, prin vocea îngerașilor, același "cântec negru" din capul său, pentru că a văzut esenţele şi şi-a asumat demonia.

Prizonier între arcadele derizoriului ontologic din care orice urmă de sacralitate s-a retras şi către care toate semnele transcendenţei s-a închis, încarcerat în cronopul infernal al realităţii cotidiene, poetul mărturiseşte constant starea de criză, revelaţiile sale de damnat, dar, prin călătoriile fantaste sau groteşti ale sufletului şi prin tentaţia permanentă a absolutului, el participă, de fapt, la reconstrucţia ideală (în Idee, în semnul poetic) a realităţii, la resurecţia ei în plan poetic, pentru a deveni **el însuşi o epifanie a demiurgului**, un geometru al **lumilor şi revelaţiilor poetice**, nu numai un simplu receptacol al sacrului. „Resurecţia fiinţei prin

[27] Scenariul biblic este dejucat și în *Ci eu singur sub pământ* în favoarea conturării unuia tipic expresionist care evindențiază spațiul tenebral al esențelor locuit de eul vizionar. Mesajul transmis este acela că la vremea Judecății de apoi fiecare va ajunge în paradisul pe care și l-a imaginat, iar ereticii etilizați au o singură opțiune de izbăvire din supliciile bolgiilor: Poezia, după care se vor reîntâlni toți în cârciuma-paradis din cer.

[28] Pe urmele altor critici și a unor fructuoase lecturi, G. Moarcăș (2008: 199-210) fixează asumarea integrală vizionarismului lui I. Mureșan odată cu poemul *Orfeu* – figură mitologică reiterată aproape laitmotivic în lirica poetului: *„Eu am întors capul şi asta ar fi trebuit să fac / de la bun început"*. Tentația de a explora extrasensibilul, de a transgresa, în actul poetic, barierele lumii fenomenale și de a accesa noumenalul apare și aici împreună cu consecințele ei: *„Prin aerul ca smântâna eu singur am scobit şi / am văzut: / până departe paravan după paravan. / iar deasupra fiecăruia zeci de capete ale ei ţinute / între mâini / cu mănuşi negre. / Oh, zecile ei de capete mici şi / rotunde, capete cât bănuţii de aramă"* (*Orfeu*, Poemul care nu poate fi înțeles). Poetul-Orfeu privește înapoi având forța de a străbate cu privirea imperceptibilul, tenebrele, de a accesa esențele divinității și ale lumii subpământene. Euridice, în ipostaza ei sacrificială, devine o imagine în oglindă, un dublu al poetului, al condiției creatoare. Sacrificiul de sine este tributul pe care îl implică actul vizionar. Autoarea studiului punctează cu acribie ideea că mitul orfic se conjugă, deseori, cu mitul jertfei creatoare. Consecința este că ipostaza orfică a poetului se asociază constant cu alte fețe vizionare ale acestuia: *dublul, străinul, bolnavul sinele mort, demonul* în poeme ca *Minunata plutire, Poemul pedagogic, Odaia mortului, Eu și înecatul, Lanţurile peste ferestre, Convorbiri cu diavolul* din cel de-al doilea volum.

translaţia în domeniul atât de impalpabil al fantasmelor poeticităţii" (I. Boldea) coincide cu asumarea condiţiei de fiinţă negativă, în sens hegelian, care nu acceptă lumea aşa cum i se dă - „a fost demult./ Şi o singură dată" (Facerea lumii – Cartea Alcool) peste care guvernează în tăcere Zeul – *"Trebuie tată să rămâi între lucrurile utile"* (*Autoportret la tinereţe* – Cartea de iarnă) –, ci îşi construieşte el propria lume adecvată finalităţilor sale spirituale, o lume în care salvarea devine posibilă numai prin „locuirea poetică".

Convorbiri cu diavolul şi *Întoarcerea fiului risipitor* prezintă, în două scenarii dramatice colosale, proiectele soteriologice al eului, transcriind dinamica antinomică a spectrelor interiorității ca spectacol tragic al înstrăinării. În ambele texte poetice, dimensiunea fiinţei poetice se hipertrofiază prin acumulare succesivă de identități, imaginile sinelui proliferează halucinant pentru a cristaliza diverse figuri lirice cu valoare escatologică şi/sau soteriologică care pun în lumină condiţia dual a acestuia în raport cu propriile viziuni poetice: demiurg şi demon, călău şi victimă, privilegiat şi damnat. Fețele vizionare se multiplică și se obiectivează în instanțe lirice duale, dar consubstanțiale, care își dispută supremația și autenticitatea în ființa poetului angajat lucid în procesul de recalibrare permanentă a sinelui: beţivul, omul „cu o distilerie mică pe umăr", martorul, „Străinul despre care se vorbește cu iubire", „Străinul despre care se vorbește cu dispreț", Tiresias-orbul, nebunul, Orfeu[29], Iisus, Ulise, fiul risipitor, Ilie, demonul, îngerul etc. Vocea apolinică a poetului fuzionează cu cea dionisiacă, raţiunea cu fantezia, realul cu imaginarul, viziunea mitică cu concretul realității înseși. Aceste proliferări ale imaginilor sinelui sunt generate, în lirica lui I. Mureşan, de imperativul resurecţional al interiorităţii poetice. Imersiunea în «fantasmele interiorității» sau în «revelațiile imaginarului» (I. Boldea) coincide cu poeza însăși, cu geneza «lumilor poetice» și este procesul recurent de asumare a destinului creator și de redempțiune a sinelui vizionar.

[29] Orfeu este figura mitologică reiterată aproape laitmotivic în lirica poetului: „Eu am întors capul şi asta ar fi trebuit să fac / de la bun început". Tentaţia de a explora extrasensibilul, de a transgresa, în actul poetic, barierele lumii fenomenale şi de a accesa noumenalul este omniprezentă în poezia lui I. Mureşan împreună cu consecinţele ei*:* „Eu am întors capul şi asta ar fi trebuit să fac / de la bun început. / Prin aerul ca smântâna eu singur am scobit şi / am văzut: / până departe paravan după paravan, / iar deasupra fiecăruia zeci de capete ale ei ţinute / între mâini / cu mănuşi negre. / Oh, zecile ei de capete mici şi / rotunde, capete cât bănuţii de aramă." (*Orfeu* – Poemul care nu poate fi înţeles). Pe urmele altor critici și a unor fructuoase lecturi, G. Moarcăș (2008: 199-210) fixează asumarea integrală vizionarismului lui I. Mureşan odată cu poemul *Orfeu* – figură mitologică recurentă în lirica poetului. Poetul-Orfeu priveşte înapoi având forţa de a străbate cu privirea imperceptibilul, tenebrele, de a accesa esenţele divinităţii şi ale lumii subpământene. Euridice, în ipostaza ei sacrificială, devine o imagine în oglindă, un dublu al poetului, al condiţiei creatoare. Sacrificiul de sine este tributul pe care îl implică actul vizionar. Autoarea studiului punctează cu acribie ideea că mitul orfic se conjugă, deseori, cu mitul jertfei creatoare. Consecința este că ipostaza orfică, vizionară a poetului se asociază constant cu fețele sacrificiale ale acestuia: *dublul, străinul, nebunul, demonul, sinele mort* ca în poemele *Minunata plutire, Poemul pedagogic, Odaia mortului, Eu şi înecatul, Lanţurile peste ferestre, Convorbiri cu diavolul* din cel de-al doilea volum.

Bibliografie

I. Corpus de opere

Mureșan, Ion, *Cartea de iarnă*, București, Editura Cartea Românească, 1981.

Mureșan, Ion, *Poemul care nu poate fi înțeles*, Târgu Mureș, Editura Arhipelag, 1993.

Mureșan, Ion, *Cartea Alcool*, Bistrița, Editura Charmides, 2010.

Mureșan, Ion, *Cartea pierdută - o poetică a urmei* (eseuri), Bistrița, Editura Aletheia, 1998.

II. Referințe critice generale. Critică și istorie literară, hermeneutică, poetică, lingvistică etc.

Volume individuale

Boldea, Iulian (coord.), *Ion Mureşan: Poetul for ever*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2008.

Boldea, Iulian, *De la modernism la postmodernism*, Târgu Mureș, Editura Universității "Petru Maior", 2011.

Boldea, Iulian, *Poeți români postmoderni*, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2006.

Boldea, Iulian, *Scriitori români contemporani*, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2002.

Cistelecan, Al., *Al doilea top*, Braşov, Editura Aula, 2004.

Culianu, Ioan P., *Călătorii în lumea de dincolo*, București, Editura Nemira, 1994.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008.

Micu, Dumitru, *Limbaje lirice contemporane*, Bucureşti, Editura Minerva, 1988;

Mincu, Marin, *Eseu despre textul poetic*, București, Editura Cartea Românească, 1988.

Oișteanu, Andrei, Narcotice în cultura română, Iași, Editura Polirom, 2014.

Petrescu, Ioana Em., *Configuraţii*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.

Volume colective

Boldea, Iulian (coord.), *Ion Mureşan: Poetul for ever*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2008.

III. Dicţionare, enciclopedii, antologii etc.

Dicționare

Bălan-Mihailovici, Aurelia, *Dicționar onomastic creștin*, București, Editura Sophia, 2009. Biedermann, Hans, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Saeculum I. O., 2002.

Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dicţionar de simboluri*, Bucureşti, Editura Artemis, 1993.

Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura Amarcord, 1994.

Reid, Daniel G., *Dicționarul Noului Testament*, Oradea, Casa Cărții Oradea, 2008.

Ryken, Leland, Wilhoit, James C., Longman III, Tremper, *Dicționar de imagini și simboluri biblice*, Oradea, Casa Cărții Oradea, 2011.

Antologii

Crăciun, Gheorghe (coord.), *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Editura Paralela 45, 1999.

Creţu, Bogdan (pref.), *Băutorii de absint. Traian T. Coşovei, Nichita Danilov, Ion Mureşan, Ioan Es. Pop, Liviu Ioan Stoiciu,* Piteşti, Editura Paralela 45, 2007.

IV. Publicistică. Studii, articole, cronici literare, recenzii, interviuri în periodice etc.

Adamek, Diana, *Ion Mureşan şi puterile de departe*, în „Vatra" nr. 4, 2008.

Alex Goldiş, *Teatrul interior al alcoolului*, în revista „Cutura", nr. 305, 24 decembrie 2010.

Antoanesei, Liviu, *Poeţii mei: Ion Mureşan, o revenire*, în „Observatorul cultural", nr. 561, februarie 2011.

Antonesei, Liviu, *Poeţii mei: Ion Mureşan*, în „Observatorul cultural", nr. 534, iulie 2010.

Bodiu, Andrei, *Optzecism şi postmodernism*, în revista „Sud-Est", nr. 4, Republica Moldova, 2001.

Boldea, Iulian *O carte-eveniment* (*Ion Mureşan, cartea Alcool*. Bistriţa: Editura Charmides, 2010), în „Apostrof", anul XXII, nr. 4 (251), 2011.

Cernat, Paul, *Chinta royală a optzeciştilor „nocturni",* în „Bucureştiul cultural", nr.3 / 12 februarie 2008;

Ciotloș, Cosmin, *Stări de spirit*, în „România literară", 03.12. 2010.

Cistelecan, Al., *Logosul ca lacrimarium* , în „Cultura", 27.05.2010.

Cistelecan, Al., *Scurt prospect în favoarea poeziei tinere*, în „Vatra", nr. 1-2, 2007.

Cistelecan, Al., *Sinteza "mureşeană"*, în „Viața Românească", nr. 3-4 / 2012.

Constantinescu, Radu, *Am fi toţi geniali de-am reuşi să facem cuvântul una cu gândul* - Interviu cu Ion Mureşan, în „Ziarul de duminică", nr. 2, 18 ianuarie 2008.

Crețu, Bogdan, *Între realitate şi imaginaţie nu mai există nici o limită, ele comunică firesc, se completează fericit*, în „Contemporanul", Nr. 1 (730), ianuarie 2013.

Cristea, Dan, *Cartea de iarnă,* „Luceafărul", nr. 46, 1981.

Cristea-Enache, Daniel, *Întoarcerea poetului (I)*, în „Ziarul de duminică", 10 martie 2011. Cristea-Enache, Daniel, *Întoarcerea poetului (II)*,, în „Ziarul de duminică", 16 martie 2011.

Cristea-Enache, Daniel, *Tînărul Mureşan (I)*, în „România literară", nr. 25-26, 2013.

Cristea-Enache, Daniel, *Tînărul Mureşan (II)*, în „România literară", nr. 31, 2013.

februarie, 2008.

Galaicu-Păun, Emilian, *Paradisuri distilate* (*cartea Alcool* de Ion Mureşan), cronică literară în „Contrafort", nr. 1-2 (195-196), ianuarie-februarie 2011.

George Neagoe, *Metafizica alcoolului*, în „Caiete critice", nr. 1, 2011.

Gheorghe, Cezar, *O nouă „dereglare a tuturor simţurilor". Ion Mureşan, cartea Alcool*, în „Observatorul cultural", nr. 558, ianuarie 2011.

Grigurcu, Gheorghe, *Expresionism & avangardă*, în „România literară", nr. 9, 2005.

Grigurcu, Gheorghe, *Expresionism & avangardă*, în „România literară", nr. 9, 2005.

Grigurcu, Gheorghe, *O acuitate dureroasă*, în „România literară", nr. 15, 2008.

Grigurcu, Gheorghe, *O acuitate dureroasă*, în „România literară", nr. 15, 2008.

Holban, Ioan, *Căci nu toate sunt inexprimabile şi nici toate exprimabile (Ion Mureşan),* în „Dacia literară", nr. 112-113 (1-2), 2013.

Iovănel, Mihai, *Mureşan colonizatorul*, în „Cultura", nr. 313, 3 martie 2011.

Manole, Cristina, *Lecturi în vremuri de austeritate. Alcoolurile lui Ion Mureşan*, în „Observatorul cultural", nr. 554, decembrie 2010.

Manolescu, Nicolae, *Cei mai tineri scriitori*, în „România literară", nr. 47, 1979.

Mincu, Ștefania, *Risipitorul Ion Mureşan*, în „Contemporanul", anul XXII, ·nr. 8 (713), august 2011.

Moarcăș, Georgeta, *Expresioniști după expresionism*, în „România literară”, nr. 3, 2008.

Mocuța, Gheorghe, *Ion Mureșan: îngerul căzut*, în „Arca”, nr. 4-5-6 / 2011.

Nicolau, Felix-Narcis, *Marea evadare*, în „Ziarul de Duminică”, nr. 3, 1 iulie 2011.

Pantea, Aurel, *Un satyr convertit la orfism sau un Orfeu satyric*, în „România literară”, nr. 11, secţiunea *Lecturi*, anul 2011.

Petrescu, Ioana Em., *Sub semnul principiului antropic*, în „Steaua”, 40, nr. 9/1989.

Pop, Ion, *Noua poezie nouă*, în „Echinox,” nr. 8-9, 1979.

Rezan, Adela, *Elemente suprarealiste în poezia optzecistă* (cap. *Ion Mureșan – o poetică a epifaniei*), teză de doctorat).

Zbârciog, Vlad, *Ion Mureșan – O nouă dimensiune a gândirii poetice*, în „Hyperion”, Anul 31, numărul 4-5-6 (228-229-230), 2013.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

FROM WORD-MIRACLE TO WORD-WEAPON IN THE WORK OF NORMAN MANEA

Aurica STAN
University of Bucharest

Abstract: This work proposes a detailed analysis of the relationship that the writer Norman Manea has with the Romanian language. The link is the more complex, the more the contemporary author, one of the most translated Romanian writers outside the country, has known the experience of Occidental exile, preceded by that of the concentration camp and of communism. I have nevertheless opted to detach it from the purely linguistic area and project it onto a plane of interiority. In this sense, we attempted to find the bottlenecks of this relationship, activated and reactivated with each trauma that the character undergoes, as well as the changes that occur at a linguistic level. The transition of the writer between two different cultures – the Romanian and the American one – to which is added the Jewish background – circumscribes his work and writing vision into a complex poetic, coagulating all elements decentralised from writings and from the identitary self-projection. In defining this relationship, we will attempt to identify and analyse the modulations that the link between Manea the writer and his original language suffers, depending on the socio-political and ideological context.

Keywords: concentration camp, communism, trauma, Romanian language, outsider

În epoca totalitară, Norman Manea, conform propriilor sale afirmaţii, a fost nevoit să descopere, inevitabil, *cuvântul ca armă*, un logos în faţa căruia eul şi-a activat mecanismele de precauţie şi de apărare. Tocmai din acest motiv voi analiza atât câteva din scrierile reprezentative din perioada ’70-’89 (care nu pot fi decupate din perimetrul literaturii exersate sub comunismul naţionalist-ceauşist, marcate, de cele mai multe ori, de o formă de cenzură interioară a autorilor ei, practicanţi ai unui *scris pe dedesubt*), cât şi câteva din cele scrise în perioada exilului, testimonii ale unei dezrădăcinări progresive. Mă voi concentra asupra ultimelor menţionate pentru că în acest punct al creaţiei artistice este evidentă contaminarea scrierilor din exil de noul cod lingvistic impus de mediu („*americănismele*”, citatele în engleză), dar şi de o viziune diferită asupra realităţii.

„Fidelitatea scriitorului Norman Manea faţă de limba română reprezintă o modalitate de supravieţuire în exil sau, dimpotrivă, ea acutizează toate implicaţiile ce derivă din această situaţie?”, este întrebarea la care îmi propun să răspund. Pe scurt, intenţia mea rezidă în exploatarea valenţelor pe care le-a implicat în cazul lui Norman Manea *cuvântul-armă*, periculos, camuflat sub diverse măşti textuale în perioada comunistă. Interiorizat, devenit *miracol* atât la întoarcerea din lagăr, cât şi în perioada exilului, cuvântul cu funcţii taumaturgice reconfigurează la nivel simbolic geometria noului spaţiu, circumscris exilului. În consecinţă, *acasă* se impregnează de un relativism difuz, căci nu mai are corespondent într-un loc anume, e *aici* şi/ sau *acolo*, pretutindeni unde e posibilă legătura cu limba nativă.

Cum îşi defineşte scriitorul Norman Manea relaţia cu limba maternă

În operele sale recente, autorul Norman Manea încearcă să ofere propria sa variantă la întrebările în legătură cu apartenenţa sa culturală, conştient de numeroasele interpretări ale criticii contemporane. Întrebat de zeci de ori dacă se consideră scriitor român, evreu sau american, autorul a răspuns de fiecare dată că limba interiorităţii sale rămâne

româna. Tocmai din acest motiv, a refuzat să scrie în germană, engleză sau iudaică. Cu toate acestea, dialogul intern al autorului Norman Manea cu limba originară a suportat articulaţii majore cu fiecare experienţă capitală de-a autorului: *lagăr – comunism – exil.*

Problema lingvistică se grefează, în mod indubitabil, pe trauma repetitivă, cu cele trei coordonate ale ei, şi devine un instrument în procesul transcultural traversat de scriitor şi început, în mod involuntar, încă de la naşterea sa – Manea are origini evreieşti. Epopeea devenirii sale începe în *anul huliganic* 1941, la vârsta de cinci ani, continuă cu anii de comunism, în care lipsa reperelor şi a opţiunilor generează plecarea în Occident, o prelungire a iniţierii şi o visceralizare a vechilor traume.

Raportul scriitorului cu *background*-ul lingvistic implică puternice inflexiuni personale, prezumţie întărită şi de mărturisirea recentă a scriitorului din penultima sa carte publicată în 2010.

„Pentru mine, cuvântul de început a fost românesc. Doctorul şi cei care se îngrijiseră de dificila mea naştere vorbeau româneşte. [...] La cinci ani, când am fost deportat, împreună cu întreaga populaţie evreiască a Bucovinei, în Transnistria, nu ştiam decât româneşte. Împreună cu mine, în primul meu exod, dincolo de Nistru, s-a exilat şi limba română”[1], se confesează scriitorul Norman Manea. După cum reiese şi din acest text, primii ani ai copilăriei scriitorului, înainte de deportarea în Transnistria au stat sub semnul limbii române. Accesibilitatea la o gamă variată de coduri *(„difuza potenţialitate lingvistică”* cum o numeşte memorialistul), adică copilăria în sânul unei comunităţi în care idişul fuziona cu germana, rusa şi româna, nu facilitează o înăbuşire a fondului lingvistic primar, ci devine sursa unei rătăciri precoce, prelungită odată cu exilul. Ea apropie protagonistul şi mai mult de o *limbă interioară*, iar spaţiul constrângător al exilului e redimensionat prin limbaj. În aceste condiţii, singurul *acasă* recunoscut şi asumat ca atare de protagonist a rămas limba română.

În capitolul „Limba exilată” din volumul *Laptele negru,* o culegere de texte reprezentative privind evreitatea, condiţia şi misiunea scriitorului evreu în Cetate şi în lume, autorul susţine că limba sa a devenit părtaşă la toate experienţele sale de viaţă. În acest sens, anii de lagăr nu au marcat doar omul, ci şi limba pe care acesta o vorbea, limbă maternă care a început să fie complementată de alte idiomuri.

„Limba în care mă născusem, exilată odată cu mine, fusese asediată în Transnistria de cacafonia disperării prigoniţilor şi a comenzilor lătrate ale sentinelelor. Fractura calendarului care însemnase lagărul însemnase şi invazia idiomurilor sale idiş, germană, ucraineană, rusă”[2], rememorează autorul. Practic, limba devine un tovarăş al vorbitorului, martor al tuturor farselor pe care destinul i le pregăteşte acestuia.

Povestea – furnizator de alternative la realitate, dar şi de ameninţări

După cum am menţionat şi anterior, în epoca totalitară scriitorul Norman Manea„a trebuit să descopere, inevitabil cuvântul ca armă, împotriva sau în apărarea umanului”[3].

Manea explicitează transfigurarea cuvântului, în funcţie de fundalul istoric, de asumarea sau respingerea unor norme ideologice şi, mai ales, de o filtrare prin sensibilitatea proprie. Astfel, dacă în copilărie, *cuvântul-miracol* guvernează aparent întreg universul lingvistic şi obiectual al subiectului, mai târziu acesta capătă poleială metalică, precum tăişul armei. Târziul, asociat de Manea cu spaţiul occidental, este reprezentat de „o societate deloc

[1] Norman Manea, *Laptele negru*, Editura Hasefer, Bucureşti, 2010, p. 412
[2] *Ibidem*
[3] Norman Manea, *Nota autorului* la *Despre clovni: dictatorul şi artistul*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1997, p. 7

monolitică [...], caracterizată de fapt, prin ambiguitate şi duplicitate, măşti şi artificiu”[4]. În fond, o reluare mecanică şi constrângătoare a României socialiste.

Nu de puţine ori apare şi o contaminare între cele două determinante din titlu: cuvintele din basme poartă în sine primejdia (copilul din *Octombrie, ora opt*, o proiecţie narativă a autorului, redescoperă cartea cu poveşti la întoarcerea din lagărul fascist. Lectura nu mai are forţă taumaturgică, dezvăluind micii fiinţe un univers ameninţător, aidoma celui experimentat), pe când *cuvântul-armă* se deconvenţionalizează în timp, fie prin maturizarea protagonistului (adolescentul – generic din operele lui Manea de început recurge la un limbaj violent – formă iluzorie de readaptare la mediu şi de reconstruire înşelătoare a unei imagini sociale), fie prin neconformarea la rigorismul lingvistic impus de cenzura ceauşistă. Astfel, revelaţia *cuvântului-miracol* e retrăită prin lecturile maturităţii şi apoi prin scris.

Pentru a evidenţia această transfigurare a cuvântului, vom analiza proza scurtă *Povestea porcului,* din volumul menţionat anterior, *Octombrie, ora opt*[5] (1981).

Revenit acasă din lagăr, copilul descoperă *cuvântul-miracol* în cărţile de poveşti ale lui Ion Creangă. El îşi proiectează un univers compensatoriu, inspirat din lumea basmelor. Personajul-copil îşi exorcizează trecutul, aflat sub puterea unor căpcăuni ai puterii, rescriindu-l pe textul poveştii. Experienţa lagărului devine *tărâmul de dincolo*, unul părăsit. Întoarcerea în casa natală echivalează cu o regăsire a unui timp pierdut, al copilăriei.

Asemeni protagonistului din basm, copilul redescoperă toate minunile la care se reconectează. Basmul e transpus în lumea reală, ale cărei reguli de funcţionare nu se pliază pe schema narativă a poveştii. Dacă personajul din basm, la final, „când deschise ochii, regăsi într-adevăr minunile palatului”, în viaţa personajului din realitatea imediată „revenise spaima”. Mai mult decât atât, povestea, centrată pe un raport maniheist din care Binele iese învingător, nu mai corespunde cu nimic realităţii, ea devine chiar o matrice a unor sentimente negative – „poveştile erau adevărate şi conţineau, toate, ameninţarea. Orice putea deveni orice”, *Povestea porcului*. În acest univers postcarceral, unde lucrurile pot lua forme şi chipuri diferite, se pierd coordonatele normalităţii. *Binele*, regăsit la întoarcere, capătă aura maleficului, traumele revin cu o putere ce dezechilibrează verticalitatea fragilă a copilului. Trauma devine omniprezentă în existenţa individului, coordonându-i, în subsidiar, orice acţiune.

Comunismul, cu toate schimbările pe care le angrenează la nivel social şi ideologic, amplifică efectele postraumatice. Individul nu mai poate de această dată supravieţui sistemului. Funcţiile imunitare ale organismului sunt slăbite de prima experienţă, nicidecum perfecţionate. Care este soluţia în acest context? Depărtarea, fuga, îndepărtarea de inima întunericului. Tentativele de evadare cu cât sunt exersate mai mult, cu atât sunt sortite mai mult eşecului (*Punctul de inflexiune*). Revelatoare, este, în acest context, încercarea de trecere frauduloasă a graniţelor prin înot.[6]

În acest punct a creaţiei, ne putem întreba de ce autorul recurge la forme discursive care încifrează substratul epic. Răspunsul nu e greu de găsit – în 1981, anul în care este publicat acest volum, mecanismele cenzurii erau vigilente. Preferinţa de a ficţionaliza şi,

---

[4] *Ibidem*

[5] Volumul menţionat, apărut în 1981, se grefează pe o veche scriere, *Primele porţi* (1975). Faţă de volumul *Primele porţi,* lipsesc din sumarul acestei ediţii prozele: *Hoţul, Fierul de călcat dragostea, Două paturi,* volumul de faţă, admiţând pe de altă parte alte titluri distincte: *Ghemele decolorate, Lipova, Vara, Punctul de inflexiune, Portretul caisului galben, Peretele despărţitor* şi proza care dă şi titlul volumului, *Octombrie, ora opt*

[6] Apa, prin simbolistica sa trădează dorinţa de evaziune a fiinţei din acest infern sartrian. Corin Braga crede că „metafora obsedantă care defineşte cel mai bine comunismul, aşa cum este acesta perceput de personaj, este cea a unui val uriaş care îl izbeşte intermitent”, în Ion Pop (coord.), *Dicţionar analitic de opere literare româneşti,* vol. al II-lea, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2002, p. 195

implicit, de a explota unui episod dureros din existenţă devine o alegere cu miză. În acest context, scrierea, şi nu lectura – fie ea chiar şi a basmelor – devine singurul mod de expiere a răului.

Prin aşezarea discursului sub corolarul copilăriei, autorul se reîntoarce la rău şi-l destructurează în structurile lui primare. Astfel, figura obsedantă a copilului devine anticipatorie pentru a maturului de mai târziu.

Marginalizat, figura copilului o anunţă pe cea a lui August Prostul, suprapus visceral şi definitiv pe structura interioară a scriitorului. Aceste două *alter-ego*-uri narative prin care destinul este atribuit altuia, devin singurele soluţii de suportare şi de depăşire a unei traume repetitive.

***Anecdota, alegoria, ironia* ca depăşire a cenzurii în literatura lui Norman Manea scrisă sub comunism**

Referindu-se retrospectiv la acea perioadă, Manea îşi reaminteşte cum încerca să se abată de la normele limbii de lemn, impuse de regimul comunism. „Limba nu mai era, nici ea, aceeaşi. O apărasem, cât puteam, de presiunea limbii oficiale, trebuia s-o apăr după aceea de suspiciunile şi ostilitatea cenzurii, care îmi masacra, la fiecare volum, fraze, sau paragrafe sau capitole”[7], notează autorul în *Laptele negru.*

Pentru a păcăli cenzura, Manea recurge la o serie de subterfugii lingvistice prin care apără cuvântul de ameninţarea normării. Eforturile repetate au loc într-o epocă în care mecanismele cenzurii inoculau scriitorului microbul precauţiei şi, deopotrivă, lectorului implicat, senzaţia că devine prin lectură, coparticipant la un proces de revoltă împotriva absurdităţii unui sistem ce urmărea serializarea producţiei culturale.

După cum am precizat şi anterior, Norman Manea începe să cultive în această perioadă *anecdota, alegoria, ironia*, strategii discursive dependente de context, presupunând intimitate cu discursurile dominante pe care le contestă, avându-şi sursa şi în „lehamitea de a spori clişeele suferinţei deja clasificate şi comercializate în repertoriul dizidenţei est-europene”[8]. Mai mult, autorul manifestă în această perioadă un adevărat fetişism pentru măşti, bufoni, indivizi izolaţi, artişti, *outsiders,* în fond tot atâtea ipostaze auctoriale prin care naratorul se obiectivează şi se aşază în (dez)acord cu propria istorie personală în special, şi cu cea socială, în general. Mai mult, acesta mizează pe dualităţi conflictuale în esenţă (clovn *şi* dictator, cenzor şi scriitor, copil-victimă şi călău, artist şi muncitor) care se dovedesc interşanjabile identitar şi discursiv.

Astfel, imediata instaurare a comunismului şi a mecanismelor cenzurii legitimează recurgerea la ironia subversivă[9], izvorâtă dintr-un ascuţit simţ al digerării critice a realităţii în scrieri precum *Captivi*, 1970 (roman), *Zilele şi jocul*, 1977, *Fericirea obligatorie*, 1999 (volume de povestiri). Sensibil la real, scriitorul găseşte şi în anecdotă resursele unei comunicări voalate, ale unui mesaj ambalat inteligent pe care, altfel, mecanismele cenzurii îl sabotează programatic. Anecdota, piesa de rezistenţă în eseul autobiografic *Anii de ucenicie ai lui August Prostul*[10], e accentuată de limbajul esopic şi de opţiunea pentru

[7] Norman Manea, *Laptele...*, p. 415
[8] Norman Manea, *Despre clovni: dictatorul şi artistul...*, p. 7
[9] Ironia este „figura retorică prin care se enunţă o apreciere pozitivă ori chiar o laudă, simulată, pentru a înţelege că e vorba de o persiflare ori chiar de o batjocoră la adresa unei persoane. [...] Ironia exprimă contariul a ceea ce vrea să comunice”, în Gh. N. Dragomirescu, *Mică Enciclopedie a figurilor de stil*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1975, p. 96
[10] Norman Manea, *Anii de ucenicie ai lui August Prostul,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979

metadiscurs. În această culegere, Norman Manea îşi perfecţionează ceea ce el însuşi numeşte ,,forţa de a numi şi de a ascunde”[11].

Scriitorul radiografiază o epocă cu minuţiozitatea unui clinician, având ca instrumente ironia subversivă, fabula şi anecdota (a *furnicarului* ca expresie a unei comunităţi închise) şi, prin urmare, limbajul esopic, tehnica colajului (autorul inserează în cuprinsul romanului fragmente din presa vremii, preponderent din *Contemporanul*), citate din scriitori contemporani (Radu Cosaşu, Radu Petrescu).

În eseurile şi recenziile cuprinse în prima parte a volumului despre scriitori români şi străini, autorul rămâne fidel esteticului, dezicându-se de eticul vremii. Opţiunea pentru rezumat, centrarea exclusivă asupra textului vizat, jonglarea cu termeni împrumutaţi din teoria literară, ignorarea şi nemenţionarea niciunui termen cu caracter politic vehiculat în epocă (de tipul: *spirit de partid, dihotomia erou pozitiv – erou negativ, clasa muncitoare*) dovedesc erudiţia eseistului, dublată de o atitudine estetică în faţa literaturii, nicidecum *etic-comunistă.*

Pe lângă aceste caracteristici, consecvenţa stilului şi a abordării demască trăsătura programatică a comentariilor. Scriere de sertar şi replică estetizantă, detaşată în faţa primitivismului intrinsec al unei epoci totalitare, culegerea de eseuri se dezice de orice angajare de ordin politic, mai mult, proclamării idiologiei comuniste prin literatura vehiculată în epocă îi răspunde printr-o investigaţie de tip calofil, realizată pe un număr deloc neglijabil de discursuri literare.

Titlurile eseurilor sunt referenţiale, eseistul mizează şi pe autorii autohtoni contemporani, mai puţin cunoscuţi publicului larg: Mihai Sin, Paul Georgescu, Liviu Stâncescu, Sonia Larian, Florin Mugur, George Bălăiţă. Astfel, culegerea de eseuri reprezintă o performanţă literară din cel puţin două motive: reacţia autorului la presiunea istoriei (ignorată total) şi alegerea unei formule literare intermediare – eseul, ,,un tip de discurs aşezat în marginea tuturor formelor discursive, forme alături de care întreţine un dialog continuu şi sporitor”[12]. Pe de altă parte, chiar şi în construcţii epice de mare întindere, cum ar fi acest romanul *Plicul negru,* publicat în 1986, scriitorul Norman Manea reuşeşte să găsească o formură literară care să înşele vigilenţa cenzorilor. În acest caz, cartea întreagă nu e nici mai mult, nici mai puţin decât o lucidă alegorie a realităţii socialiste[13]. Literatura de sub cenzură devine vicleşug de subminare a unei autorităţi impuse şi produsul unui joc scriitoricesc a cărui regulă e producerea de sens prin cuvinte sărace şi puţine. Miza răscumpărării estetice e atinsă doar prin creativitate şi trişări subtile, chiar dacă e scurtcircuitată de autocenzură.

Într-un interviu acordat din 1994 scriitorului italian Marco Cugno, Manea aminteşte atât de această formă de limitare autoimpusă, cât şi de strategii riscante, folosite de scriitori în anii '80, când printr-un decret prezidenţial, cenzura a fost desfiinţată şi înlocuită de *autorăspundere*, în fapt o variantă mai diluată a primei menţionate. În acest context, Manea a făcut dezvăluiri asupra modului în care scriitorii generaţiei sale obişnuiau să forţeze nota în volumele lor, pentru a le pregăti aşa cum se cuvine de filtrul cenzorilor.

Măştile narative ale autorului: jocuri de rol în care limba e păstrată în parametrii esteticului

[11] În eseul consacrat lui Marin Preda, referindu-se la „aventura cuvântului” în conştiinţa rurală, Norman Manea utlizează această sintagmă, definitorie pentru partea a doua a eseului său (sau cartea propriu- zisă, dacă luăm drept reper ediţia din 2005), numită *Anii de ucenicie ai lui August Prostul*

[12] Alina Pamfil, *Eseul, o formă a neliniştii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000, p. 209

[13] Alegoria este ,,figura de stil care constă în folosirea unei metafore în expunerea narativă sau a unei idei abstracte”, în Gh. N. Dragomirescu, *Op. Cit.*, p. 96

În scrierile de până în 1989, un rol major în dejucarea cenzurii o reprezintă opţiunea pentru măştile narative. Fie că este vorba de August Prostul – receptorul/ destinatarul de plicuri şi făuritorul de portrete, de copilul prins în închiderea unui *octombrie, ora opt* sau de clovnul-artist, scriitorul reuşeşte să-şi exprime atitudinea şi crezul artistic prin intermediul unor personaje corespondente.

Ion Negoiţescu a remarcat incapacitatea autorului de a gestiona eficient multitudinea de măşti narative. „Opera lui Norman Manea abundă în personaje şi în fapte mărunte, ca şi în consideraţii privind realul din care ele fac parte, cu întreaga precaritate a lor şi a lui, o abundenţă de nume nesimnificative şi de consideraţii epuizante”[14], crede istoricul literar. Individualităţile creionate de Manea, debusolate şi deformate spiritual din cauza unei realităţi contrafăcute, în care fericirea devine obligatorie, se transformă în roluri şi măşti, prin intermediul cărora scriitorul se exprimă. De exemplu, o figură recurentă în literatura scriitorului, cu predilecţie în opera scrisă înaintea exilului occidental, e cea a clovnului, cultivată mai ales în primele ediţii ale volumelor de eseistică *Anii de ucenicie ai lui August Prostul* şi *Despre clovni: Dictatorul şi artistul*, publicate în 1997. August Prostul, un *Încurcă-Lume* modern, sancţionează realitatea, o parodiază prin autoproiectarea într-un spaţiu al libertăţii totale, ceea ce confirmă, o dată în plus, empatizarea lui cu ironia.

Ne putem întreba de ce autorul alege confesiunea intermediată de aceste personaje. Mihail Bahtin, în *Funcţiile picaroului, ale măscăriciului şi ale prostului în roman,* extrage o caracteristică comună a acestor figuri – inadaptarea în societate şi solitudinea. „Sânt străini în această lume, nu se solidarizează cu nici una din situaţiile de viaţă existente în această lume, nici una nu le convine, căci ei văd reversul şi falsitatea fiecărei situaţii”[15], scrie teoreticianul.

Referindu-se la figurile care populează universul livresc al romanelor lui Norman Manea, criticul Corin Braga remarcă faptul că acestea „se subordonează unei metatipologii, pe care am putea-o numi, cu o expresie a lui Dostoievski, omul din subterană”[16]. Exegetul clujean sesizează abilitatea scriitorului de a intra în infraistoria fiecărui individ strivit de sistem, şi nu de a adopta punctul de vedere al unui autor omniscient, care-şi permite să critice din afară personaje sau situaţii. Pe lângă dedublarea prin măşti şi roluri, personajele lui Manea sunt devitalizate şi condamnate la un destin implacabil. „Toate personajele trăiesc într-o atmosferă sufocantă, iar sentimentul intim pe care îl au asupra vieţii şi a sorţii este caracteristic pentru devitalizarea şi demotivarea pe care „cetatea *totală* o induce supuşilor săi”[17]. Acestea trăiesc cu senzaţia că momentul de alegere a trecut, că destinul s-a consumat, că nimic nu mai poate fi reînceput sau schimbat. Practic, „generalizarea metafizică a sentimentului de piedere a libertăţii sociale la conceptul de destin implacabil indică momentul în care ideologia totalitară atacă însăşi fibra umanităţii indivizilor”[18].

După această trecere în revistă a scrierilor de până în 1989 ale lui Norman Manea, este evident că scriitorul a reuşit să se sustragă cenzurii în acestă primă etapă de creaţie şi să polarizeze eficient tensiunea etic-estetic.

Mai mult decât atât, scriitorul *occidental* Norman Manea a ales să se întoarcă la vechile scrieri (*Cartea fiului, Captivi, Fericirea obligatorie, Anii de ucenicie ai lui August Prostul, Atrium*), ieşite sub tipar înainte de 1986 – anul plecării în Occident şi să le *revizuiască.* Ultimul tratament de acest fel a fost aplicat romanului *Captivi*, cenzurat la prima

[14] Ion Negoiţescu, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj, 1994, p. 254
[15] Mihail Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică*, Traducere de Nicolae Iliescu, Editura Univers, Bucureşti, 1982, p. 381
[16] *Apud* Corin Braga, în Ion Pop (coord.), *Op. Cit.*, p. 348
[17] *Ibidem*
[18] *Ibidem*

sa ediţie, din 1970. Motivaţia a fost oferită de autorul însuşi, în cadrul unei dezbateri recente, desfăşurate în luna mai 2012.

„Mi-am asumat riscul că nu voi ajunge decât la puţini interlocutori cu această carte [*Captivi*] şi am considerat că e nevoie să renunţi la orice tip de dialectică, inclusiv la dialectica eticului [...]. M-am întrebat dacă să republic această carte, dacă să-i aplic un tratament postcomunist şi postiniţiatic, să mai destind aceste codificări spre un public de astăzi, am făcut, ici-colo, intervenţii minore, dar romanul cere un cititor care să intre în el cu îndărătnicie, devenind el însuşi un captiv”[19].

Revenirea autorului la scrierile de juneţe a avut loc sub imboldul unei nevoi de autocorecţie, de sorginte interioară, potenţat şi de necesitatea de racordare a mesajului de atunci – cu peste 30 de ani în urmă – la prezent. Relaţia scriitorului Norman Manea cu limba română face abstracţie de context şi de limitele de orice fel, colonizând un teritoriu mult mai important, cel al interiorităţii. Definitorie pentru un *background* traumatic, limba română poate fi incomodă în măsura în care întreţine vii *abuzurile memoriei* – formula e propusă de Todorov – şi viabilă pentru supravieţuirea lui Norman Manea în faţa propriei biografii, purificată prin ficţionalizare. Şi cum altfel decât în limba maternă ar fi posibilă această procedură de exorcizare a propriului trecut?

Toate avatarurile narative, de la August Prostul, ăână la receptorul/ destinatarul de plicuri şi făuritorul de portrete, exilatul, nomadul, huliganul, copilul prins în închiderea unui *octombrie, ora opt*, clovnul-artist au şi le revine misiunea de a decanta o istorie personală încărcată, făcând posibilă integrarea într-o nouă cultură, fără ca originara să fie pe deplin reprimată; o tranzitivitate de altfel definitorie pentru literatura lui Norman Manea. În urma radiografierii unor opere reprezentative din prima şi a doua etapă de creaţie, frontiera fiind reprezentată de plecarea în exil, în anul 1986, am observat că indeterminarea lingvistică (culturală) îi formează scriitorului Norman Manea sensibilitatea, apartenenţa la lume şi îi defineşte scriitura. Aflat mereu la graniţa dintre trecut şi prezent/ memorie şi uitare/ cultura română şi cea americană/ traumă şi exil, plasat între *limburi*, autorul permite migraţia acestor caracteristice extratextuale înspre text[20], în ideea unei negocieri identitare. La o analiză în retortă, putem afirma fără prea multe ezitări că poetica dublei apartenenţe la cuvânt, a interstiţiului, e marca individualităţii şi a originalităţii acestui scriitor, recunoscute şi controversate în acelaşi timp.

Aflat odată cu fiecare nouă pagină scrisă în limba maternă în faţa unei provocări, a unei noi autoevaluări, Manea a prelungit *o ucenicie* definită în 1979, odată cu publicarea culegerii de eseuri *Anii de ucenicie ai lui August Prostul*, şi reactualizată cu fiecare scriere în parte, fie roman, proză scurtă sau volum de interviuri.

În toată această ecuaţie a eului, limba română - despre care Norman Manea subliniază ferm că „e doar una, restul fiind limbi învăţate” (*Anexă*) – a constituit de fiecare dată atât un refugiu al subiectului, cât şi o posesie pe care nici un regim politic sau distanţă nu au reuşit să i-o înstrăineze. Martoră a dezrădăcinării şi a dislocărilor interioare, limba română reprezintă pentru scriitor un factor de coeziune şi ordine interioară, caracteristici care oferă coerenţă şi operei sale. Fidelitatea autorului faţă de limba maternă se extinde şi la nivelul viziunii auctoriale, căci Manea nu a făcut vreodată rabat de la temele, obsesiile sau traumele sale pe care a încercat să le particularizeze prin jocul unor personaje puternic individualizate.

[19] Norman Manea, în cadrul dezbaterii „Norman Manea, între Proust şi Kafka”, Librăria Bastilia, 14 mai 2012

[20] Theodor W. Adorno numeşte acest transfer al conflictelor şi problemelor sociale/personale în configuraţia internă a operei, *mediere*. Teoreticianul esteticii generative elaborează în acest sens *metoda mediațiunii*, după investigarea sociologică a muzicii d.p.d.v. structural, în *Philosophy of Modern Music*, Translated by Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster, New York, Seabury Press, 1973

Cât despre apartenenţa culturală a autorului revendicat de două literaturi, problema în sine naşte mai multe întrebări decât răspunsuri. Căci scriitorul din exil are *un statut privilegiat*. O recunoaşte şi semnatarul cele mai noi lucrări academice dedicate acestui fenomen, Florin Manolescu. În *Introducerea* cărţii *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989,* Manolescu defineşte scriitorul din exil ca fiind aproape întotdeauna bilingv când e vorba de alegerea formei de expresie, şi scindat între identităţi, cetăţenii şi naţionalităţi diferite, sau între ceea ce ştiinţa dreptului numeşte *ius sangvinis* şi *ius soli*, dacă avem în vedere legăturile cu ţara de origine şi cu ţara de exil. Este întocmai o caracterizare a *exilatului* Norman Manea, scriitor care a reuşit să depăşească nu numai limitele unui destin aparent proscris, ci şi graniţele receptării critice autohtone.

„Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul "Rute de excelenţă academică în cercetarea doctorală şi post-doctorală – READ" cofinanţat din Fondul Social European, prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contract nr. POSDRU/159/1.5/S/137926."

BIBLIOGRAFIE:

A. Bibliografie primară:

1. MANEA, Norman, *Anii de ucenicie ai lui August Prostul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979.
2. MANEA, Norman, *Anii de ucenicie ai lui August Prostul*, Editura Polirom, Iaşi, 2005.
3. MANEA, Norman, *Octombrie, ora opt*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.
4. MANEA, Norman, *Textul nomad* (*Casa Melcului II)*, Editura Hasefer, Bucureşti, 1999.
5. MANEA, Norman, *Despre clovni: dictatorul şi artistul*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1997.
6. MANEA, Norman, *Întoarcerea huliganului*, Editura Polirom, Iaşi, 2003.
7. MANEA, Norman Manea, *Laptele negru*, Editura Hasefer, Bucureşti, 2010.

B. Bibliografie secundară:

1. ADAMEŞTEANU, Gabriela, „Cum suportă individul şocurile Istoriei". Dialog cu Norman MANEA, în *Observator cultural*, nr. 304, 2006.
2. DRAGOMIRESCU, Gh. N., *Mică Enciclopedie a figurilor de stil*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1975.
3. GRIGURCU, Gheorghe, „Cazul Norman Manea", în *Familia*, nr. 1, 1981.
4. MANOLESCU, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989*, Editura Campania, Bucureşti, 2003.
5. NEGOIŢESCU, Ion, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj, 1994.
6. ORWELL, George, *Inside the Whale and Other Essays*, Penguin Books, London, 1969.
7. POP, Ion (coord.), *Dicţionar analitic de opere literare româneşti,* vol. II, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2002.
8. STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Gallimard, Paris, 2004.
9. ŞTEFĂNESCU, Alex, *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, Editura Maşina de scris, Bucureşti, 2005.

LA LITTERATURE MAGHREBINE D'EXPRESSION FRANÇAISE-UN ESPACE DE QUESTIONNEMENT IDENTITAIRE

Otilia Maria AIOANEI
"Alexandru-Ioan Cuza" University of Iaşi
"Paris-Est Créteil" University of Paris 12

Abstract: By nature, we belong to multiculturalism and this is the reason why every literature has its own way of claiming its identity and of expressing this particular issue through writings. The investigation of identity and alterity with all the connotations these concepts acquire in literature brings a remarkable intellectual gain for the francophone space, a space which is noticeable marked by diversity and multiculturalism. A very representative illustration is to be found in the Maghrebian French literature, as the authors, having written their works directly in French, speak about the Berber and Arabian culture and identity, bringing together influences from the French language and even culture. The present paper aims to critically investigate the problem of identity and alterity as it is represented in the Maghrebian French Literature.

Keywords: identity, alterity, hybridity, post-colonialism, postcolonial Maghrebian French literature.

Introduction

La naissance et le développement de la littérature postcoloniale francophone et anglophone appartenant à des ex-colonies, de même qu'aux minorités ethniques présentes dans les civilisations occidentales, représente un défi pour retracer et redéfinir les notions actuelles de l'identité au sein des traditions occidentales. Cet exposé se propose de passer en revue les plus importantes caractéristiques de la littérature maghrébine d'expression française, de comprendre le contexte historique, culturel et social qui a favorisé son apparition et de mettre l'accent sur la problématique de l'identité et de l'altérité dans les ouvrages des écrivains maghrébins de langue française.

Comme Sathya Rao le dit, « l'écriture postcoloniale peut être considérée comme une façon de traduire la culture, l'identité…»[1], donc ce qui nous intéresse c'est de découvrir la manière dont fonctionne l'écriture postcoloniale. Les spécialistes ont observé que les textes postcoloniaux qui sont, en fait, des écritures de nature hybride, ont souvent des racines dans plusieurs cultures et langues, ce qui alourdit la compréhension profonde du texte.[2] Les questions soulevées proviennent le plus souvent du fait que la langue de l'ex-colonisateur est adoptée comme moyen d'expression et de création littéraire en même temps.

L'un des plus importants espaces d'expression où la question de l'identité a été posée avec acuité est représenté par la littérature. Celle-ci en constitue souvent une des plus signifiantes thématiques qui hantent les écrivains. Bien qu'elle soit seulement un produit littéraire, l'œuvre de maints auteurs nous offre la possibilité de lire entre les lignes la quête identitaire qui entraîne des problèmes inhérents au *soi*.

[1] Rao, Sathya, 2006. *L´écriture post-coloniale en traduction: entre résistance et déplacement. Contribu- tion à une théorie post-coloniale du langage* [en ligne] http://orees.concordia.ca/rao.html
[2] Rousseau, Audrey, 2011. *Mémoires et Identités Blésées en Contexte Postcolonial: La Commission de Vérité et de Réconciliation du Canada*. Université du Québec à Montréal, 2011. [en ligne] http://www.archipel.uqam.ca/4355/1/M12232.pdf

Les travaux des philosophes et des théoriciens comme Paul Ricœur démontrent le fait que l'œuvre littéraire est souvent un espace où l'écrivain s'interroge sur son identité. Les littératures francophones illustrent bien ce traitement spécial accordé au fait identitaire. C'est aussi le cas de la littérature postcoloniale maghrébine d'expression française qui a réservé une place particulière aux questions du *soi*. Après l'indépendance, le problème de l'identité a représenté la question essentielle qui émergeait dans la société maghrébine, à peine sortie de l'oppression coloniale. Ce problème impliquait à la fois l'individu et la collectivité.

C'est dans ce contexte que les écrivains maghrébins ont mis au cœur de leurs œuvres la question de l'identité, tout en exprimant, à travers la littérature, leur attachement aux traditions de leurs ancêtres, de leurs racines. C'est aussi dans ce contexte que la littérature postcoloniale maghrébine d'expression française est devenue une écriture riche en références sociales et en évocations historiques, en ayant à la base l'angoisse de l'identité.

On considère donc que parler de la littérature postcoloniale maghrébine d'expression française représente aussi une modalité de comprendre mieux le phénomène de la francophonie. Cela nous offre, en même temps, la possibilité de redécouvrir la diversité des constructions imaginaires nées de la quête identitaire des écrivains placés au carrefour de plusieurs langues, cultures et réalités sociales.

« Identité » et « altérité » : une relation d'interdépendance

Est-il encore possible de revendiquer l'identité à l'époque des métissages, de la globalisation, de la « créolisation »[3] du monde ? Paradoxalement, jamais auparavant n'a-t-on discuté plus de cette notion comme depuis la décolonisation. L'affranchissement colonial a donné naissance à une véritable remise en question, à une vraie explosion discursive et assez radicale en ce qui concerne le concept de l'identité. La notion d'altérité est aussi très utilisé dans les milieux littéraires contemporains, étant indissolublement lié au concept de l'identité.

Aux dires de Freud, l'identité représente « un fantasme d'incorporation », le désir de s'identifier à un certain espace, à une certaine culture, société. D'après le renommé sociologue Stuart Hall, ce désir de s'identifier représente « un processus d'articulation, une suture, une surdétermination – et pas une subsomption. Il y en a toujours 'trop' ou 'pas assez'; c'est une surdétermination, un manque, jamais une totalité. Comme toutes les pratiques signifiantes, elle est soumise au 'jeu' de la différance»[4]. C'est dans ce contexte que, pour des raisons variées, allant de la reconnaissance ou de l'admiration jusqu'à la haine et au dépit, les auteurs maghrébins ont choisi de faire de la langue française leur foyer.

En ce qui concerne l'altérité, cette notion « sert à différencier le moi de l'autre, à séparer ce qui nous est familier de ce qui nous est étranger, à souligner la non-appartenance de l'autre à notre propre groupe. Cette séparation peut nous conduire à consolider ou à redéfinir notre propre identité » [5]. Cette définition suggère l'interdépendance entre les deux concepts-identité et altérité- démontrant que le *moi* ne peut pas être conçu sans l'*autre*. De plus, l'*autre* n'est pas l'opposé du *moi*, mais plutôt l'élément essentiel pour que le *moi* existe. On découvre, en fait, que l'identité ne peut pas se définir que par référence à l'altérité et vice-versa : « Au commencement est la relation (…).Toute relation implique une dualité de termes saisis comme tels dans l'unité qui les rapporte l'un à l'autre (…). La liberté tient donc dans le mouvement grâce auquel l'altérité de la différence en vient à être vécue comme altérité de relation. »[6].

Si de nos jours le discours sur l'identité est en vogue, cela ne signifie pas que c'est l'invention du XXème siècle. L'identité est un concept aussi vieux que le monde. Le fait que

[3] Glissant, Edouard, 1990. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard, 1990.
[4] Hall, Stuart, 2008. *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. Paris : Ed. Amsterdam, 2008, p. 269.
[5] Yigbé, Dotsè,1997. *Fetichsimus als Alterität : am Beispiel kolonialer Literatur über Togo : Richard Küas, Felix Couchoro und David Ananou*. Frankfurt a. M. : IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation 1997, p. 1.
[6] Labariere, Jean-Pierre. *Le Discours de l'altérité*. Paris : PUF, 1983.

ce débat est de nouveau une question ardente illustre seulement le fait que le monde a une nouvelle vision. Il s'agit d'une vision déterminée par le phénomène de la colonisation pendant laquelle les êtres humains étaient classés en catégories opposées (inférieurs-supérieurs, Noirs et Blancs, dominés-dominants etc.). La vision du monde postcoloniale, en rupture avec l'idéologie des colonisateurs, est illustrée dans la littérature par le concept de post-colonialisme qui trouve son application dans l'intertextualité. Le fait que la littérature a joué un rôle essentiel en ce qui concerne le discours sur l'identité est incontestable. Pour les auteurs maghrébins, aussi que pour les autres qui appartiennent à d'autres ex-colonies, la littérature a représenté un instrument d'expression, un instrument de libéralisation tandis que la langue de l'*Autre*[7] a représenté l'accès à l'universalité : «J'écris en français pour dire aux Français que je ne suis pas français », avoue l'écrivain maghrébin Yacine Kateb, en 1966.

Au cœur du concept du post-colonialisme se trouvent les notions d'*identité*, d'*altérité* et de *diversité* qui sont indispensables si on veut comprendre et analyser la littérature postcoloniale. En tant que courant de pensée, le post-colonialisme prône la théorie de l'interculturalité qui a à la base une vision positive des différences culturelles ou individuelles, en déconstruisant le mythe des cultures supérieures ou inférieures.

On peut ainsi observer que les concepts de *post-colonialisme*, d'*altérité* et d'*interculturalité* se placent dans la même tendance intellectuelle par rapport à la question de l'identité. Toutes ces notions visent à promouvoir une vision libérale sur la culture et la littérature, ayant à la base l'idée que « le refus du multiculturalisme se nourrit de peurs et de méconnaissances de l'autre »[8]

Le caractère hybride de la littérature maghrébine de langue française

La littérature maghrébine postcoloniale d'expression française est plutôt une littérature hybride, « entre les genres et entre les langues »[9]. C'est une littérature où le français est également utilisé comme instrument d'expression et motif qui déclenche la révolte identitaire, est une « langue de sang »[10], comme le dit Assia Djebar et en même temps une langue libératrice qui a aidé « les indigènes de remettre en cause le rapport des forces »[11]. De ce point de vue, on doit souligner quelques « démarches littéraires » que les écrivains maghrébins d'expression française utilisent afin d'illustrer l'imaginaire poétique berbère et arabe et de faire entendue la sonorité de leur langue maternelle (l'arabe).

Analysons premièrement, la tendance de « tricher la langue »[12] ou de « briser la langue pour dire l'autre de cette langue » [13]. En 1977, quand Roland Barthes fait l'inauguration de son enseignement au Collège de France, il s'interroge sur le savoir et le pouvoir, en proposant d'une manière délibérée, une définition provocatrice de la langue qui est surnommée « fasciste ». Barthes affirme qu'il faut « tricher la langue » pour entendre et comprendre « la langue hors pouvoir » :

[7] Djebar, Assia, 1999. *Ces voix qui m'assiègent.* Paris : PUM, 1999, p. 41
[8] Wieviorka, Michel, 1996. Entretien avec Thomas Ferenczi, *Le Monde*, le 8 octobre 1996, p. 15.
[9] Geyss, Roswitha, 2009. *La littérature maghrébine de langue française : entre deux écritures, une écriture de l'entre-deux*. [en ligne] http://www.llcd.auf.org/IMG/pdf/GEYSS.pdf
[10] Djebar, Assia, 1999. *Ces voix qui m'assiègent*. Paris : PUM, 1999, p. 56
[11] Geyss, Roswitha, 2009. *La littérature maghrébine de langue française : entre deux écritures, une écriture de l'entre-deux*. [en ligne] http://www.llcd.auf.org/IMG/pdf/GEYSS.pdf
[12] Barthes, Roland, 1989. *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire au Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*. Paris : Seuil. Points essais, 1989, p. 15
[13] Robin, Régine, 2003. *Le Deuil de l'origine: une langue en trop, la langue en moins*. Paris : Editions Kimé, 2003, p. 46

« Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : littérature »[14]

D'autre part, Régine Robin, affirme, dans *Deuil de l'origine* (2003) qu'il faut « briser la langue pour dire l'autre de cette langue » :

« Celan brise l'allemand pour s'y inscrire en creux. Il désarticule la syntaxe, injecte dans sa poésie des mots étrangers (français, hébreux, yiddish, espagnols), utilise des citations, une intertextualité poétique qu'il remodèle. Défaisant toute la joliesse du style et de l'écriture artiste, il tente de se rapprocher du cri, du bredouillement, du balbutiement comme pour mieux signifier que le sens est définitivement blessé, que la langue est blessée et que le sens ne peut plus faire irruption que dans les failles, les manques, le silence. »[15]

Afin d'utiliser la terminologie de Barthes et Robin, les auteurs maghrébins d'expression française « trichent » et « brisent » la langue française pour rendre visible et pour entendre « la langue hors-pouvoir »[16], dont « le sens est définitivement blessé »[17]. D'après Kateb Yacine, écrivain algérien d'origine berbère, les écrivains maghrébins « violent » la langue française et, en fin du compte, « une langue appartient à celui qui la viole, et pas à celui qui la caresse »[18] :

« Ces écrivains (…) ouvrent le français aux autres voix (polyphonie), aux voix de leurs consœurs et confrères analphabètes pour proposer, grâce à cette multitude d'histoires écoutées jadis dans la maison maternelle ou recueillies au hasard de leurs pérégrinations, une autre version de l'Histoire (…), inscrivent dans la 'chair' même de la langue française, le rythme et les sonorités des autres langues (arabe classique et parlé, tamazight), grâce à l'allitération et à l'assonance et aussi grâce au rejet de la règle classique de la séparation des genres : ainsi, le recours à la poésie est un moyen fréquemment utilisé pour tricher, pour briser la langue » [19]

Une autre caractéristique témoignant de l'hybridité de la littérature maghrébine postcoloniale d'écriture française est la subversion de la langue, un procédé utilisé par « le conteur créole »[20] pour créer un langage coloré et exotique en introduisant dans la langue française des mots berbères ou arabes ou même en inventant des mots français à partir des termes créoles. Le but est de créer un langage qui est illustratif pour l'imaginaire poétique maghrébin, en utilisant des procédés qui ne sont pas propres au français. Un des meilleurs exemples est le titre même d'un roman appartenant à Assia Djebar, « *L'amour, la fantasia* », qui est un mélange entre un terme français et un terme berbère, car « fantasia » représente une

[14] Barthes, Roland, 1989. *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire au Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*. Paris : Seuil. Points essais, 1989, p. 15
[15] Robin, Régine, 2003. *Le Deuil de l'origine: une langue en trop, la langue en moins*. Paris : Editions Kimé, 2003, pp. 18-19
[16] Barthes, Roland, 1989. *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire au Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*. Paris : Seuil. Points essais, 1989, p. 15
[17] Barthes, Roland, 1989. *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire au Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*. Paris : Seuil. Points essais, 1989, p. 19
[18] Kateb, Yacine., citation de Geyss, Roswitha, 2009. *La littérature maghrébine de langue française : entre deux écritures, une écriture de l'entre-deux*. [en ligne] http://www.llcd.auf.org/IMG/pdf/GEYSS.pdf
[19] Geyss, Roswitha, 2009. *La littérature maghrébine de langue française : entre deux écritures, une écriture de l'entre-deux*. [en ligne] http://www.llcd.auf.org/IMG/pdf/GEYSS.pdf
[20] Glissant, Edouard, *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996, p. 113

partie de la cérémonie du mariage chez les Berbères. Pour elle, et en général, pour l'écrivain maghrébin, l'arabisation de la langue française et l'introduction des termes berbères sont indispensables, le procédé étant considéré comme le seul permettant d'illustrer les troubles intérieurs et, en même temps, l'imaginaire maghrébin dans une langue étrangère.[21]

La littérature maghrébine postcoloniale de langue française- un espace de combat identitaire

L'Algérie est le pays qui a le plus souffert les conséquences de la colonisation, parmi les trois pays du Maghreb. Pendant les 132 ans de la colonisation française, la culture et la langue du colonisateur ont eu le temps de s'imposer comme normes, sur ce territoire. En outre, le siècle de la conquête a représenté une période de violences interminables, car un tiers de la population civile a été décimée au cours « d'enfumades »[22], de destruction des villages entiers, de razzias, mais aussi pendant la guerre non déclarée contre ce pays, à partir de 1954 :

« La généralisation de la guerre fut à l'origine d'autres formes de violence qui devraient être rangées facilement aujourd'hui dans la catégorie des <crimes contre l'humanité >. C'est le cas de la pratique des enfumades et des emmurements qui provoquaient à chaque fois la mort de plusieurs centaines de personnes par asphyxie »[23]

Le fait que l'écrivain colonisé s'accroche souvent au problème de l'identité comme une modalité de faire résistance au colonisateur est évident presque chez tous les auteurs maghrébins de langue française. Roland Barthes, affirme, dans son ouvrage *S/Z*, qu' « à l'origine du récit, le désir ». [24] Compte tenu de cette affirmation, on trouve pertinent de s'interroger sur le désir collectif qui est à la base des récits maghrébins d'expression française portant sur la quête identitaire. Pour trouver la réponse à cette question, il est nécessaire de penser premièrement au contexte historique de la colonisation française ; celui-ci nous aide à comprendre la douleur générée par les cicatrices qui ne vont pas s'effacer facilement de l'imaginaire collectif du Maghreb et qui donnent aux écrivains le droit de se révolter à travers la littérature. Ils abordent le récit identitaire par l'intermédiaire des thèmes comme le rapport colonisateur-colonisé, la revendication de la langue maternelle, l'être bilingue colonial, les traditions religieuses et culturelles, le bilinguisme imposé, la résistance, l'exil et la révolte. Tous ces thèmes représentent différents « désirs » du récit, comme le dit Barthes, ou différentes raisons pour écrire, tout en formant la base de la quête identitaire.

On voit donc que le désir qui est à la base de la littérature maghrébine postcoloniale d'expression française se transforme en désir de révolte, « en inspirant et en créant des textes insurgés et insoumis » [25]. Dans cette révolte et quête identitaire, les femmes, qu'elles soient rebelles ou victimes, jouent un rôle extrêmement important, car elles sont regardées comme des protectrices de la mémoire identitaire maghrébine.

« …tirer donc cette mémoire féminine, lambeau après lambeau, muscle après muscle, peut-être aussi souffrance après souffrance, en tous cas lien après lien à devoir dérouler, pour ainsi donner vie…en langue française ! »[26]

---

[21] Geyss, Roswitha, 2009. L'écriture « entre –les-langues » des auteurs maghrébins de langue française et des auteurs de « l'entre-des », *Alternative Francophone*, 1 (2), 2009, pp. 63-93.

[22] Sellam, Sadek et Albin, Michel, 1999. *Parler des camps, penser les génocides*. Paris : Albin Michel, 1999. En ligne : http://ldh-toulon.net/Conquete-de-l-Algerie-crimes-de.html

[23] Ivantcheva-Merjanska, Irène, 2011. *Assia Djebar et Julia Kristeva : choisir le français comme langue d'écriture*. Cincinnati : M.A Univ. De Cincinnati, 2011.

[24] Barthes, Roland, 1976. *S/Z*. Paris: Points, 1976, p. 95

[25] Memmi, Albert. 1973. *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre*. Paris: Gallimard, 1973, p. 139-140.

[26] Djebar, Assia, 1999. *Ces voix qui m'assiègent*. Paris : PUM, 1999. P. 53

Cette mémoire garde les traces d'une oppression double, coloniale et masculine, et c'est pour cela que les écrivaines, comme Malika Mokeddem, Assia Djebar, Leïla Sebbar ou Maïssa Bey, cherchent de se révolter par l'intermédiaire des voix littéraires qui leur donnent la possibilité de se libérer, de s'exprimer. Pour un écrivain « qui en tant que 'pied noir' était étroitement lié à l'esprit du Maghreb » [27], les efforts faits pour gagner la liberté sont des efforts « de l'home révolté »[28], comme le nomme Albert Camus, un homme qui lutte constamment contre toute forme d'oppression :

« Qu'est-ce qu'un homme révolté ? Un homme qui dit non. L'esclave, à l' instant où il rejette l'ordre humiliant, rejette en même temps l'état d'esclave lui-même. Le mouvement de révolte le porte plus loin qu'il n'était dans le simple refus. Il dépasse même la limite qu'il fixait à son adversaire, demandant maintenant à être en égal » [29]

L'oppression exercée par le colonisateur, dans les récits des auteurs comme Abdelkébir Khatabi, Kateb Yacine, Tahar Benjelloun, Rachid Boudjedra, Cheikh Hamidou Kane, Assia Djebar, Abdelwahab Meddeb, Leïla Seibbar ou Malika Mokeddem parmi tant d'autres, est ressentie comme un abus venant également de l'ordre patriarcal qui caractérisait la société maghrébine et du pouvoir colonial. Ces œuvres partagent un désir commun contre l'oppression du pouvoir colonial, une idéologie commune, une vraie poétique du révolté. [30]

Un autre point commun de ces textes est le thème de la guerre qui est soit nationale, soit personnelle, intérieure, une guerre qui détermine l'écrivain de chercher la vraie identité nationale et intrinsèque à n'importe quel prix. Les héros de ces œuvres sont représentés par « toutes les minorités », comme le dit Driss Chraïbi [31], la littérature maghrébine d'expression française étant, en fait, une littérature des êtres marginalisés, maltraités, et, particulièrement, des femmes colonisées, surnommées les « subalternes ». [32] Surtout pour les femmes maghrébines, la littérature a constitué le meilleur moyen pour prendre la parole, pour faire entendre les voix subalternes féminines. Par l'intermédiaire de la quête identitaire, la littérature maghrébine a joué aussi un rôle social, surtout pour les femmes. L'œuvre d'une écrivaine comme Assia Djebar se trouve aussi dans ce paradigme idéologico-littéraire ayant ses racines dans les quêtes existentielles et dans les faits sociaux, déterminant « la femme en morceaux » se révolter afin de se réinventer. [33] C'est grâce à cette idéologie commune pour la révolte que la littérature maghrébine postcoloniale de langue française abonde en un lyrisme orageux, un lyrisme qui évoque la quête identitaire :

« Si la littérature véritable est remise en cause de toute littérature, elle ne peut être alors que sous la forme d'une subversion à la fois violente et contrôlée(….) Chaque culture a sa littérature sauvage, marginale, en rupture, et il me semble que celle-ci a un accent personnel, un lyrisme contrôlant le vertige par une conscience aigüe des contradictions… La

[27] Geyss, Roswitha, 2009. *La littérature maghrébine de langue française : entre deux écritures, une écriture de l'entre-deux*. [en ligne] http://www.llcd.auf.org/IMG/pdf/GEYSS.pdf
[28] Camus, Albert, 1951. *L'homme révolté.* Gallimard, 1951, p. 27.
[29] Camus, Albert, 1951. *L'homme révolté.* Gallimard, 1951, p. 27.
[30] Université Du Mirail, 2005. *La Francophonie Arabe: Pour une approche de la littérature arabe francophone*. Presses Universitaires du Mirail, no. 52, 2005.
[31] Chraïbi, Driss, 1982. *La mère du Printemps*. Paris: Seuil, 1982, p. 89.
[32] Bonn, Charles et Garnier, Xavier, Jacques, 1997. *Littérature francophone.* Paris : Hatier, 1997, p. 120.
[33] Djebar, Assia, 1997 « Femme en Morceaux » nouvelle de la collection *Oran, Langue Morte*. Actes sud, 1997.

grande contradiction….réside dans le refus de la culture française et dans la volonté de recréer la langue française. »[34]

La littérature maghrébine postcoloniale d'expression française est construite donc sur un grand paradoxe, une grande contradiction entre la révolte, la quête identitaire et l'expression de ces faits dans la langue du colonisateur. L'œuvre d'Assia Djebar représente un des meilleurs exemples illustrant cette aporie également dans ses textes et dans son parcours biographique.

Dans sa nostalgie du paradis perdu, l'écrivain maghrébin vit d'une manière obsessive le drame de l'être exilé de sa langue maternelle se sentant privé de toute communication véritable. L'aventure de cet écrivain colonisé ressemble bien à l'histoire de Sisyphe, car la quête identitaire ne l'aide pas à arriver à son essence, à l'être primordial qu'il était une fois. Il finit, donc, toujours « (…) par un naufrage. D'où l'impossibilité de rejoindre 'la rive sauvage' selon le titre du roman de M. Dib »[35]

Ecartelé entre différentes fidélités, appartenances et déterminations, l'écrivain maghrébin de langue française est obligé de choisir : « se taire ou dire l'indicible »[36], un choix qui est toujours douloureux. Il finit par écrire dans la langue du colonisé, qui, pour lui, signifie la mort de ses racines ancestrales: il crée une « littérature de la mort »[37].

Le choc provoqué par la rencontre brutale avec l'Occident a déterminé l'écrivain de développer des passions plutôt pathologiques à ses racines, à son identité. « Les micro-identités et les macro-identités »[38] qui normalement fonctionnaient efficacement dans la société traditionnelle, deviennent impuissantes devant une modernité destructrice et cruelle comme celle du système colonisateur. La littérature algérienne en général, et celle d'Assia Djebar, en particulier, sont le produit de ce cataclysme qui a déterminé une vraie mystique de l'identité. Le concept de l'identité, dans la littérature maghrébine d'expression française, est construit sur une structure binaire, antagoniste, car l'écrivain se définit par opposition au colonisateur, ou à « l'*Autre* »[39] comme le dit Assia Djebar.[40]

La première période significative pour la littérature maghrébine, a été entre les années 1950-1960, une époque marquée par le déchirement causé par la décolonisation, surtout en Algérie. En fait, la littérature algérienne est la partie la plus représentative de la littérature maghrébine d'expression française, car après plus de 100 années sous la domination française, l'Algérie a été fortement marquée par la colonisation. Les auteurs qui ont décidé d'écrire dans la langue de l'*Autre*, ont utilisé le français comme une arme de revendication de leur existence, de leurs droits, de leur propre culture et langue. Cette chose a déclenché, parallèlement, un fort trouble intérieur, portant sur la question de l'identité qui est « une

[34] Abdelkébir, Khatibi dans Dejeux, Jean, 1973. *La littérature maghrébine de la langue française*. Ottawa: Editions Naman, 1973, p. 67-68.
[35] Bouderbala, Tayeb , 2011. *Identité et altérité dans le roman algérien de langue française*. Algérie : Université de Batna, 2014.
[36] Kateb, Yacine, 1956. *Nedjma*, Ed Seuil, Paris 1956.
[37] Bouderbala, Tayeb, 2011. *Identité et altérité dans le roman algérien de langue française*. Algérie : Université de Batna, 2014.
[38] Bouderbala, Tayeb, 2011. *Identité et altérité dans le roman algérien de langue française*. Algérie : Université de Batna, 2014.
[39] Djebar, Assia, 1999. *Ces voix qui m'assiègent.* Paris : PUM, 1999, p. 41
[40] Bouderbala, Tayeb, 2011. *Identité et altérité dans le roman algérien de langue française*. Algérie : Université de Batna, 2014.

obsession de l'Autre, intériorisé/extériorisé »[41], devenue « dans le contexte post-colonial, un phénomène de névrose sociale et de fixité maladive »[42].

En tout cas, en ce qui concerne la littérature postcoloniale algérienne il y a plusieurs thèmes dominants, tous ayant à la base le combat identitaire. On remarque donc le thème de l'identité, de l'origine et de l'altérité, le thème de la langue maternelle et du public, le refus de l'idéologie coloniale, l'affirmation du soi, le conflit culturel, l'exil, l'oralité, la société postcoloniale.

Le thème de la langue maternelle et du colonisateur représente un autre thème obsessif pour tous les auteurs maghrébins de langue française, dès le début jusqu'à nos jours. Autour des années 60, il y avait beaucoup d'analphabètes au Maghreb. Leur culture était plutôt orale, qu'écrite. L'écrivain colonisé vit donc un double drame: il ne peut pas écrire dans sa langue, parce que, de toute façon, il ne la connaît pas assez bien car à cette époque-là on apprenait le français à l'école ; en même temps, il est toujours privé de son public naturel, autochtone. Par conséquent, il doit écrire pour l'*Autre*, pour un public européen qui a été une fois son bourreau. Le drame linguistique de l'écrivain maghrébin est construit sur deux univers qui s'opposent, car il possède deux langues qui n'ont pas un statut égal et qui représentent soit l'univers du colonisé, soit celui du colonisateur. Ce thème domine les œuvres de nombreux auteurs maghrébins, comme Assia Djebar qui dit « Le français est ma langue marâtre » dans son roman *L'amour, la Fantasia* (1985). Citons encore Malek Haddad, dans *Je t'offrirai une Gazelle* (1959) « Je t'aime. En arabe, c'est un verbe qui dépasse l'idée ». Mais aussi : « Il dit " Ah ! Bon ? " quand il n'y a rien à dire ? Il admire les Français parce qu'ils savent parler. La langue est peut-être française »[43]. Mais, de toute façon, pour lui, la langue française symbolise l'exil : « Je suis moins séparé de ma patrie par la Méditerranée que par la langue française »[44]

Il est évident que pour chaque auteur la situation a été différente, car le passée historique et la vie des Algériens, Marocains ou Tunisiens ont été différents. Ils ont été, pourtant, réunis dans leur textes, par des thèmes communs, comme on a déjà démontré, afin de revendiquer des objectifs et des valeurs culturels communs : le désir de s'exprimer librement, de pratiquer leur culture et leur tradition et le désir de retrouver la vraie identité. L'écrivain, comme le disait Albert Memmi, avait et a encore, la responsabilité de représenter la voix de son peuple :

« L'écrivain est irremplaçable dans son rôle spécifique :il est l'expression des inquiétudes de la société, de ses doutes, et même de sa lutte contre elle–même, de sa négativité. [...].Il faut qu'une société accepte et supporte une certaine dose de mise en question, et c'est là le travail des écrivains »[45]

Cette responsabilité d'être la voix publique du peuple représente aussi un point commun et spécifique chez tous les auteurs maghrébins, femmes ou hommes. A une époque où les intellectuels étaient marginalisés, ils ont eu le courage d'exprimer le refus de l'autorité coloniale, de lutter dans le combat contre l'exclusion sociale, de dévoiler les abus, les discriminations des sexes ou de la couleur. Par dénoncer la misère sociale et également

[41] Bouderbala, Tayeb, , 2011. *Identité et altérité dans le roman algérien de langue française*. Algérie : Université de Batna, 2014., p. 8

[42] Bouderbala, Tayeb, , 2011. *Identité et altérité dans le roman algérien de langue française*. Algérie : Université de Batna, 2014., p. 8

[43] Haddad, Malek, ,2003 *Je t'offrirai une gazelle*. Institut du Monde Arabe français, 2003. p. 57.

[44] Haddad, Malek, comme cité en Memmi, Albert, 1985. *Écrivains francophones du Maghreb*, Paris : Seghers, 1985, p.159

[45]Memmi, Albert, 1968. *Présence du Maghreb*, déc.1967–janv.1968, p.26–27.

culturelle, les écrivains ont réveillé dans la conscience des foules le désir d'exprimer leur identité, de montrer les particularités de leur culture et société. C'est pour cela que la littérature maghrébine postcoloniale de langue française est tout d'abord une littérature du combat identitaire, un espace de questionnement identitaire.

Conclusions

Cet exposé s'est proposé d'illustrer la littérature maghrébine postcoloniale française comme un espace de questionnement identitaire, comme un imaginaire de l'altérité et de la quête identitaire en même temps. L'analyse est centrée surtout sur les aspects culturels, linguistiques et psychologiques caractérisant les œuvres des écrivains maghrébins de langue française et vers la transformation de ces aspects en travail esthétique, symbolique et poétique.

Le plus important problème de la littérature maghrébine de langue française reste l'identité des écrivains maghrébins qui ont choisi le français, une identité essentiellement hybride, une identité qui s'est construite et s'est reconstruite sens cesse. On a essayé de démontrer que cette identité hybride a donné naissance à une « hybridation intertextuelle »[46], par l'intermédiaire de diverses stratégies de « briser »[47] la langue ou de « tricher »[48]. La littérature maghrébine postcoloniale d'expression française est devenue ainsi une littérature qui est forcément un espace de questionnement identitaire, tout en illustrant les autres voix, les autres langues, les autres identités qui entourent l'écrivain maghrébin qui a fait le compromis d'écrire dans la langue de l'*Autre*, comme le dit Assia Djebar.

En utilisant une bibliographie à la fois littéraire et critique, notre mémoire a passé en revue les traits spécifiques de la littérature maghrébine de langue française afin de réaliser un aperçu également diachronique et synchronique portant sur l'intégration de la culture et de la langue française dans les œuvres des auteurs maghrébins. On a présenté une perspective d'ensemble concernant l'influence et l'impact de la langue française sur les écrivains maghrébins d'expression française et on a mis l'accent surtout sur le contexte historique, social et culturel qui a favorisé l'apparition et la multiculturalité de cette littérature. Notre attention a été dirigée d'une manière particulière vers les raisons qui ont dicté le choix de la langue de l'*Autre* et vers le conflit identitaire engendré par ce contexte afin de dévoiler les traits spécifiques des textes littéraires maghrébins de langue française.

Pour conclure, le rapport entre altérité et identité a engendré tout un imaginaire poétique et culturel où les images, les représentations, les mythes et l'histoire ont laissé des empreintes dans toutes les créations littéraires maghrébines postcoloniales de langue française. L'imaginaire colonisé s'est superposé à l'imaginaire autochtone qui, après avoir gagné l'indépendance, a eu du mal à se reconstituer d'une manière souveraine et de se détacher du rapport à l'*Autre*. Ce processus lent de décolonisation de l'imaginaire représente l'un des plus douloureux troubles intérieurs des écrivains maghrébins qui cherchent par l'intermédiaire de la création littéraire les valeurs authentiques de leur culture, leur vraie identité.

Finalement, grâce à son alchimie spécifique et par son comportement culturel et linguistique, la littérature maghrébine postcoloniale de langue française a réussi à transformer la quête identitaire en un manifeste littéraire d'intertextualité et interculturalité,

[46] Geyss, Roswitha, 2009. *La littérature maghrébine de langue française : entre deux écritures, une écriture de l'entre-deux*. [en ligne] http://www.llcd.auf.org/IMG/pdf/GEYSS.pdf

[47] Robin, Régine, 2003.. *Le Deuil de l'origine: une langue en trop, la langue en moins*. Paris : Editions Kimé, 2003, p. 46

[48] Barthes, Roland, 1989. *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire au Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*. Paris : Seuil. Points essais, 1989, p. 15

connu dans tout le monde. « Terre du Soleil couchant »[49] qui se trouve au carrefour de trois continents, le Maghreb a hérité de grandes civilisations qui ont produit une littérature transculturelle de dimensions internationales : la littérature postcoloniale maghrébine d'expression française.

Acknowledgements

This publication was financially supported by the PROGRAMUL OPERAŢIONAL SECTORIAL DEZVOLTAREA RESURSELOR UMANE 2007-2013 AXA PRIORITARĂ 1 „*Educaţia şi formarea în sprijinul creşterii economice şi dezvoltării societăţii bazate pe cunoaştere*" DOMENIUL MAJOR DE INTERVENŢIE 1.5 „*Programe doctorale şi post-doctorale în sprijinul cercetării*" through the project „*Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate*" POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAPHIE :

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Barthes, Roland, 1976. *S/Z*. Paris: Points, 1976.

Barthes, Roland, 1989. *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire au Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*. Paris : Seuil. Points essais, 1989.

Bonn, Charles et Garnier, Xavier, Jacques, 1997. *Littérature francophone*. Paris : Hatier, 1997.

Bouderbala, Tayeb , 2011. *Identité et altérité dans le roman algérien de langue française*. Algérie : Université de Batna, 2014.

Camus, Albert, 1951. *L'homme révolté.* Gallimard, 1951.

Chraïbi, Driss, *La mère du Printemps*. Paris: Seuil, 1982.

Dejeux, Jean, 1973. *La littérature maghrébine de la langue française*. Ottawa: Editions Naman, 1973.

Djebar, Assia, 1999. *Ces voix qui m'assiègent.* Paris : PUM, 1999.

Djebar, Assia, 1997 « Femme en Morceaux » nouvelle de la collection *Oran, Langue Morte*. Actes sud, 1997.

Glissant, Edouard, 1990. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard, 1990.

Haddad, Malek, 2003. *Je t'offrirai une gazelle*. Institut du Monde Arabe français, 2003.

MEMMI, Albert, 1985. *Écrivains francophones du Maghreb*, Paris : Seghers, 1985.

Hall, Stuart, 2008. *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. Paris : Ed. Amsterdam, 2008.

Ivantcheva-Merjanska, Irène, 2011. *Assia Djebar et Julia Kristeva : choisir le français comme langue d'écriture*. Cincinnati : M.A Univ. De Cincinnati, 2011.

Kateb, Yacine, 1956. *Nedjma*, Ed Seuil, Paris 1956.

Labariere, Jean-Pierre. *Le Discours de l'altérité*. Paris : PUF, 1983.

Memmi, Albert. 1973. *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre*. Paris: Gallimard, 1973.

Memmi, Albert, 1968. *Présence du Maghreb*, déc.1967–janv.1968.

Robin, Régine, 2003. *Le Deuil de l'origine: une langue en trop, la langue en moins*. Paris: Editions Kimé, 2003.

[49] Bouderbala, Tayeb, 2011. *Identité et altérité dans le roman algérien de langue française*. Algérie : Université de Batna, 2014 .

Yigbé, Dotsè, 1997. *Fetichsimus als Alterität : am Beispiel kolonialer Literatur über Togo : Richard Küas, Felix Couchoro und David Ananou*. Frankfurt a. M. : IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation 1997.

ARTICLES

Université Du Mirail, 2005. *La Francophonie Arabe: Pour une approche de la littérature arabe francophone*. Presses Universitaires du Mirail, no. 52, 2005.

Wieviorka, Michel, 1996. Entretien avec Thomas Ferenczi, *Le Monde*, le 8 octobre 1996.

SITOGRAPHIE

Geyss, Roswitha, 2009. *La littérature maghrébine de langue française : entre deux écritures, une écriture de l'entre-deux.* [en ligne] http://www.llcd.auf.org/IMG/pdf/GEYSS.pdf

Rao, Sathya, 2006. *L'écriture post-coloniale en traduction: entre résistance et déplacement. Contribution à une théorie post-coloniale du langage* [en ligne] http://orees.concordia.ca/rao.html

Rousseau, Audrey, 2011. *Mémoires et Identités Blésées en Contexte Postcolonial: La Commission de Vérité et de Réconciliation du Canada*. Université du Québec à Montréal, 2011. [en ligne] http://www.archipel.uqam.ca/4355/1/M12232.pdf

Sellam, Sadek et Albin, Michel, *Parler des camps, penser les génocides*. Paris : Albin Michel, 1999. [en ligne] http://ldh-toulon.net/Conquete-de-l-Algerie-crimes-de.html

CHILDHOOD-TIME OF FIRST RESOURCEFUL EXPERIENCES IN THE POETRY OF ILEANA MALANCIOIU

Ioan GHEORGHIŞOR
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: In Ileana Malancioiu' memories of her childhood, the picturesqueness fades in front of a severe dramatic nature. Her poems drawn upon the life in her native village reveal a lyrical archetypal fund, not a monographic landscape like in Cosbuc or Goga's poems. The poetess who formely used to manage with ability the family's oxcar, has lived in her youth fundamental experiences, such as birth or death.

Keywords: „childhood", „dramatic", „archetypal", „fundamental", „death"

1. Un univers fără păpuşi

Amintirile din copilăria unui sciitor, întâmplările din timpul acesteia, de obicei, edenic, au generat o întreagă literatură. Ionel Teodoreanu îşi ducea cititorii pe „uliţa copilăriei" sale ori „în casa bunicilor", iar nostalgicul Ion Creangă vedea Humuleştiul la modul semănătorist, cu toate că locuitorii satului său natal nu o duceau deloc bine pe vremea aceea, aşa cum ne lasă marele povestitor să înţelegem.

Satul argeşean Godeni, unde s-a născut şi a copilărit Ileana Mălăncioiu, era populat de oameni chinuiţi, nerăsfăţaţi de soartă. Poeta nu are amintiri duioase despre ei şi despre viaţa acestora. Pe un ton serios şi grav, ea relatează despre îndeletnicirile din mediul rural, cum ar fi aratul sau măcinatul la moara satului. Ele sunt privite ritualic şi „transformate în experienţe subiective peste care apasă marile neînţelesuri ale fiinţei".[1] Tot astfel, jupuirea unui bou, înjunghierea mielului, de Paşte sau tăierea unei păsări în gospodăria natală lasă urme adânci în sensibilitatea poetei. În vremea copilăriei, curioasa fetiţă cunoaşte suferinţele animalelor, destinul păsărilor de curte sau al celor de câmp, limitele unei existenţe care are parte de experienţe fundamentale, cum ar fi naşterea, pentru a sfârşi, inevitabil, cu moartea.

În primele volume de versuri ale Ilenei Mălăncioiu **(*Pasărea tăiată,*** şi ***Către Ieronim*****)**, abundă amintirile dintr-o copilărie în care i-au lipsit păpuşile sau cărţile cu poveşti – în casa părintească se găseau doar *Biblia* şi *Vieţile sfinţilor*. „Ea nu-şi foloseşte amintirile despre copilăria petrecută la ţară ca sursă de pitoresc, ci păstrează din ele doar dramatismul auster al existenţei ţărăneşti".[2]

Viitoarea poetă era atrasă mai degrabă de colindatul prin împrejurimile satului, alături de băieţii de seama ei. „ Până şi senzualitatea specifică vârstei se exprimă în primele ei poeme printr-o cruzime de fată angrenată în jocuri băieţeşti, nu prin întârzieri lascive în faţa oglinzii", mai spune acelaşi critic literar. [3] „Puii din scorburi" trebuiau apăraţi de şerpi. Viaţa, în general, trebuia ajutată să se desfăşoare firesc, într-o natură plină de pericole:

„Caut cuiburi cu băieţii prin scorburi
îngropându-mi mîna până la umăr în putregaiul gălbui,
înspăimântată când o pasăre întârziată
se zbate între mine şi pui.
Îi simt ciocul şi ghearele umblându-mi prin carne,

[1] N. Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. I. Poezia*, Braşov, Aula , 2001, p. 196.
[2] Alex. Ştefănescu, „La o nouă lectură: Ileana Mălăncioiu", *Fundaţia România Literară, no. 3*, 2000, p.12
[3] Ibidem.

o prind de-o aripă şi-ncerc s-o scot
şi-mi scapă şi mă lasă cu penele în mână
când am ieşit din scorbură până la cot”
(*Puii din scorburi*)

2. O capodoperă*: Pasărea tăiată*

Cea mai cunoscută şi mai îndrăgită poezie a Ilenei Mălăncioiu, atât de mult analizată de critica literară, este ***Pasărea tăiată*.** Poemul are o structură parabolică şi descrie o experienţă iniţiatică esenţială pentru om: aceea a intrării pe pe tărâmul morţii, în lumea „de dincolo”, de unde nimeni nu se mai întoarce. Poate acesta este şi motivul care provoacă eului liric atâta angoasă şi atâta „vină tragică”, întrucât nu i s-a putut aduce păsării salvarea. Inserţia thanatosului în elementul viu induce ideea că viaţa este tot timpul în apropierea morţii, oricând contactul dintre ele putând fi fatal:

„M-au ascuns bătrânii, după obicei,
Să nu uit de frica păsării tăiate,
Şi ascult prin uşa încuiată
Cum se tăvăleşte şi se zbate.

Strâmb zăvorul şubrezit de vreme,
Ca să uit ce-am auzit, să scap
De această zbatere în care
Trupul mai aleargă după cap.

Şi tresar când ochii, împietrind de groază,
I se-ntorc pe dos ca să albească
Şi părând că-s boabe de porumb
Alte păsări vin să-i ciugulească.

Iau c-o mână capul, cu cealaltă restul,
Şi le schimb când mi se pare greu,
Până nu sunt moarte, să mai stea legate
Cel puţin aşa, prin trupul meu.

Însă capul moare mai devreme,
Ca şi când n-a fost tăiată bine,
Şi să nu se zbată trupul singur
Stau să treacă moartea-n el prin mine.”
(*Pasărea tăiată*)

Poemul începe, după cum se vede, cu relatarea unui aspect banal dintr-o gospodărie ţărănească: tăierea gâtului unei păsări de curte, pentru a fi gătită. De obicei, copiii nu privesc acest spectacol trist; ei întorc capul în altă parte. Bătrânii au grijă să nu se uite cei mici la „scena crimei”, să nu uite de frica bietei zburătoare ce va rămâne fără viaţă, ca într-un ritual al iniţierii tanatice. Curiozitatea o face însă pe fetiţă să încalce interdicţia (nu asta fac şi personajele din basme de când lumea?) şi să privească scena îngrozită şi revoltată. Dar, mai întâi, „ascultă” cum „se zbate” pasărea. Dorinţa de a-i sări acesteia în ajutor o face să iasă din ascunzătoare şi să privească moartea în faţă. Fetiţa „tresare” când celelalte păsări, nepăsătoare, „vin să-i ciugulească” suratei lor moarte ochii întorşi pe dos, ca pe nişte grăunţe. Pentru mica eroină a întâmplării contează suferinţa păsării, nu faptul că ea reprezenta hrana familiei sale. Nicolae Labiş, în finalul celebrului său poem „Moartea căprioarei”, nu va reacţiona astfel, el acceptând că tatăl lui a avut dreptate când a ales salvarea familiei sale

printrun act de braconaj, împuşcând blândul animal „la ceas oprit de lege şi de datini”. Să ne amintim că, în finalul poeziei, el spune: „ Ce-i inimă? Mi-i foame! Vreau să trăiesc...”, şi, plângând, manâncă „inima căprioarei şi rărunchii”, alături de tatăl său. Pentru poetul de la Mălini, viaţa era mai presus de orice, până la urmă (din păcate, a avut parte doar de o frântură din ea...).

Gestul fetei din poezia Ilenei Mălăncioiu, prin care încearcă să prelungească viaţa necuvântătoarei muribunde, este pueril, dar denotă o sensibilitate amplificată de spaima pe care ţi-o dă pierderea vieţii. Copila practică, inconştient, un ritual al iniţierii în taina morţii, pe care poeta o va considera mai apoi „răul absolut”. Interpretarea metaforei „păsării tăiate” ca fiind „simbolul unei societăţi care se zbate, în ciuda morţii eminente, să-şi trăiască şi ultima picătură de viaţă, chiar atunci când capul e îndepărtat de trup.” ni se pare oarecum nepotrivită. [4] Nici considerarea poemului drept unul care descrie o iniţiere erotică nu este - credem noi - îndreptăţită. [5]

„Cunoaşterea înseamnă aici jertfă şi expiere. Este metafora pătrunderii într-un teritoriu interzis, în care adastă tainele mari, grele de sens şi de miracol, ale existenţei”, observă Iulian Boldea. [6]

Ca şi în alte poeme ale Ilenei Mălăncioiu, şi aici predomină vizualul, ceea ce face ca dramatismul falsei naraţiuni să potenţeze. Verbele de mişcare ce abundă în partea a doua a poemului, în care se relatează gesturile fetei, vin în contrast cu primele verbe ale textului („au ascuns”, să nu uit”, „ascult”), care exprimă expectativa, cuminţenia copilului ce trebuia protejat de senzaţiile neplăcute ale spectacolului morţii.

În tulburătorul poem de tinereţe al autoarei, „puritatea şi inocenţa fac loc, în urma unei revelaţii a morţii, a răului, a neantului, unei cunoaşteri vinovate, unei fisuri în armonia şi echilibrul lumii”.[7] Ileana Mălăncioiu „construieşte cu mare îndemânare practici magice ad-hoc”, consideră Costin Tuchilă. „Se instaurează, mai exact, un regim de receptare în spirit magic. Faptul de la care porneşte (...) e unul banal, rezolvarea lui înspăimântă şi vindecă totodată.” [8]

3. Un fond arhetipal liric

Ileana Mălăncioiu nu realizează o monografie lirică a satului Godeni, aşa cum altădată au făcut Goga sau Coşbuc. Cei doi poeţi ardeleni au fost stăpâniţi fie de jalea românilor privaţi de drepturi în propria lor ţară (Goga), fie de sentimentul apartenenţei la lumea unui sat stratificat social, dar iubit necondiţionat (Coşbuc). În poezia celor doi apar multe figuri emblematice din lumea rurală. La Ileana Mălăncioiu, lucrurile stau altfel: satul ei natal nu are o identitate clară, precum Humuleştiul, Hordoul, Răşinarii ori satul Siliştea-Gumeşti al lui Marin Preda. Poeta argeşeană nu are intenţii monografice, chiar dacă putem identifica şi în opera sa fapte, întâmplări, obiceiuri şi figuri din satul argeşean- potcovirea sau „jupuirea” boilor, tăierea mieilor sau a păsărilor, dusul cu căruţa la moara dintre munţi, căutarea puilor de păsări prin scorburi, vindecarea prin mijloace empirice, cu frunze de salcie şi pământ, când te răneşti, ori prin călcatul de către urs, când te dor şalele. Apar şi chipuri de oameni, precum nebunul satului jucându-se „cu roata” sau bunica făcând dulceaţă de trandafiri. Dar, considerarea poeziei Ilenei Mălăncioiu o rememorare a unei copilării luminoase este eronată;

[4] Simona Lazăr, „Ileana Mălăncioiu şi metafora *păsării tăiate*”, jurnalul.ro/print-576805.html/ 27.7.2014.
[5] Drd. Ioana Laslo (Nemeş), *Erotismul maladiv în lirica feminină a anilor 70*, (teză de doctorat), Universitatea „Petru Maior”, Târgu- Mureş, p. 272.
[6] Iulian Boldea, *De la modernism la postmonernism*, Colecţia STUDII, Editura Universităţii “Petru Maior”, Târgu-Mureş, 2011, p. 164.
[7] Ibidem.
[8] Costin Tuchilă, *Cetăţile poeziei, eseuri*, Cartea Românească, 1983, p. 326.

„personajul liric din *Pasărea tăiată* trăieşte *în surparea* acelui loc şi a acelui timp**”.**[9] Universul liric al poetei „prefigurează un *fond arhetipal* din care se hrăneşte toată poezia Ilenei Mălăncioiu” [10]

Orice este interpretabil în poezia acesteia. Roata nebunului Gheorghe poate fi roata vieţii:

„Stăm speriaţi, vine Gheorghe cu roata,
O-nvârte pe mână şi saltă din cot,
Se uită la fierul pornit şi se miră
Şi râde şi geme şi tremură tot.

Gheorghe cu roata, strigă copiii
Şi-l întărâtă dându-i ocol
Ca să-i ia cercul care se-nalţă
Şi să-i oprească mâna în gol.

Şi nu e nimeni care să-l prindă
Căci el îşi trage braţu-napoi,
Dar golul încă se răsuceşte
Şi-mpinge roata mai către noi.

O luăm la fugă care-ncotro
Până ne iese spaima din sânge
Şi numai Gheorghe merge încet
Şi învârteşte roata şi plânge”

(*Gheorghe cu roata*)

Poemul acesta mi se pare excepţional; în el, poeta creionează un portret memorabil cu ajutorul unor detalii care ar fi scăpat ochiului omului obişnuit şi încheie nesofisticat, fără trimiteri filozofice, dar, aşa cum se întâmplă deseori la Ileana Mălăncioiu, lăsându-i cititorului o imagine greu de uitat. Gheorghe plânge, în loc să se bucure că i-a speriat pe copii cu roata lui, şi îşi duce viaţa mai departe, într-o rostogolire stereotipă şi implacabilă.

Nu doar moartea este zărită de poetă, în copilărie, de „după stâlpul porţii”, ca în „Pasărea tăiată”, ci şi **nunta,** la care se uită „printe uluci”. Fata pierde banii de hârtie, pe care îi ia vântul. Obiceiul cu găleata plină, în care se pun bani la nuntă, o impresionează la fel de mult ca şi protagoniştii alaiului nupţial:

„Mi-am lăsat în drum găleata plină
Să le poarte mirilor noroc,
Chiuitul lumii mă-nfioară
De parcă mi-a luat găleata foc”.

Stau ascunsă după stâlpul porţii
Şi mă uit printre uluci la nuntă,
Mirele e blond, mireasa mică,
Soacra guralivă şi căruntă.

Lăutarii, obosiţi şi negri,
Zic un cântec nou de la oraş

[9] Ioan Holban, “O lume cu păpuşi din cenuşă de morţi”, http.//convorbiriliterare.dntis.ro/HOLBAN (consultat la data de 27.04.2014).
[10] Ibidem.

Şi-şi lipesc pe frunţile-ncreţite
Ultimul bacşiş luat de la naş”
(*Nunta*)

4. Fata din carul cu boi

Într-o casă plină doar de fete (erau patru surori), era inevitabil ca acestea să nu-i ajute pe părinţi şi la muncile mai bărbăteşti. Dintre animale, greul cădea pe boii familiei. Poeta rememorează liric întâmplări în care aceste animale puternice aveau nevoie de protecţie şi stârneau milă. Suferinţa lor a urmărit-o pe Ileana Mălăncioiu multă vreme şi ar fi făcut orice în copilărie pentru a le-o diminua. Îşi aminteşte de potcovarul bătrân, căruia i-o ia înainte, încercând să aline, la modul infantil, durerea bietelor animale: „Le iau pe rând în braţe/ Şi le apăs cu palma pe copite/ Să ştiu pe care parte-au şchiopătat/ Şi le acopăr oasele tocite.” (*Drum*)

Poemul „La moară” descrie un episod din copilărie în care fata merge-de data aceasta nu singură, ci cu familia- „la moara dintre munţi”, unde trebuie să fie atentă „să nu-i schimbe cineva mălaiul”:

„Stăm la rând la moara dintre munţi,
Unii sus pe boabe, alţii pe proţap
Şi din când în când ne schimbăm locul
Să nu amorţim cu noaptea-n cap.

Mulţi suntem câţi saci avem în sănii,
Am trecut prin miezul nopţii plaiul,
Fiecare după sacul lui
Să nu-i schimbe cineva mălaiul.”

Urmează însă o comutare din logica realului în planul simbolic:

„Roata morii stă înţepenită,
Râul îngheţat trosneşte-n vânt,
Boii i-am legat la stâlpul porţii
Şi aştept să-i scoată din pământ.

Gerul se aspreşte şi le-gheaţă botul,
Întunericul e neclintit,
Parc-a mers şi timpul după roata morii
Şi la miezul nopţii s-a oprit.

Mă agăţ de spiţele-nghеţate
Să pornească roata, să se facă zi,
Şi se subţiază şi mă tem că lemnul
Măcinat de ape va pieri.”

Se produce, iată, o intrare într-un plan fantastic, dominat de întuneric şi de ger, în care „roata morii stă înţepenită”, iar timpul se opreşte în loc şi el. Atunci intră în scenă, ca şi în „Pasărea tăiată”, eul poetic, care, „ exprimat şi dramatizat prin eul liric, intervine în cadrul dat, coagulând şi structurând realitatea prin forţarea semnificaţiilor ei de adâncime”.[11] Fata se agaţă de „spiţele-nghеţate”, pentru a o face să se învârtească, ca „să se facă zi”. Însă, într-un final demn de Bacovia cel din *Lacustră*, poeta se teme că lemnul va putrezi din pricina apei.

[11] Mihail Daniel Cristea-Enache, *Generaţia '60: Discursul artistic şi discursul critic. Neomodernismul*, Bucureşti, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, Colecţia AULA MAGNA, 2013, p. 72.

Fata care a forţat timpul ce încremenise a învăţat că existenţa noastră, la fel ca şi a lucrurilor ce ne înconjoară, se află sub o permanentă ameninţare.

*

Dar a venit inevitabil o zi în care poeta a trebuit să se despartă de „pătrăţelele şotronului", de „rochiţa" ce i-a rămas mică, o zi în care copilăria şi-a strâns „marginea de joc" „între amintiri fugare", căci luna a ajuns a fi „prea masivă pentru joc". O altă vârstă, cu alte jocuri şi cu alte tentaţii, ia locul copilăriei; doar luna continuâd să răsară, chiar şi de sub pământ, „ca o piatră norocoasă", veghind asupra fetei ca şi până acum:

„De-a baba oarba ne jucăm acum,
Soseşte dragostea la ochi legată,
Mă prinde sprijinind al nopţii zid,
C-o sărutare ochii mi-i închid,
Şi trec apoi cu braţele deschise
Peste şotron în joaca mea nebună
De parcă am alunecat pe lună".
(*Sfârşitul copilăriei*)

BIBLIOGRAFIE

1. Boldea, Iulian (2011). *De la modernism la postmonernism*. Colecţia STUDII. Târgu-Mureş: Editura Universităţii "Petru Maior".

2. Cristea-Enache, Mihail Daniel (2013). *Generaţia '60: Discursul artistic şi discursul critic. Neomodernismul*. Bucureşti: Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române. Colecţia AULA MAGNA.

3. Holban, Ioan. (2014). *O lume cu păpuşi din cenuşă de morţi*. http://convorbiri-literare.dntis.ro/HOLBAN feb11.htm (accesat la data de 27.04.2014).

4. Manolescu, N. (2001). *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. I. Poezia*, Braşov: Aula.

5. Ştefănescu, Alex. (2000). „La o nouă lectură: Ileana Mălăncioiu". *România Literară, nr. 3*: p. 12-13.

6. Tuchilă, Costin. (1983). *Cetăţile poeziei, eseuri*, Bucureşti: Cartea Românească.

BENIAMIN FUNDOIANU – BENJAMIN FONDANE AND ILARIE VORONCA: PORTRAITS OF TWO ROMANIAN-FRENCH TRANSLATORS

Cosmin-Gheorghiţă PÎRGHIE
"Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: This article proposes to envisage the side of the translators Fundoianu-Fondane and Ilarie Voronca, that was ignored by the specialists. As we know (or we should know), Fundoianu-Fondane and Ilarie Voronca were the assiduous practitioners of translation, especially of poetry (Fundoianu-Fondane translating from Yiddish dialect, German and French and Ilarie Voronca translating from French and Romanian). Moreover, we tried to establish the identity of the mysterious pseudonyms I. G. Ofir and I. G. Hasir, which Fundoianu published a series of poems in the press of that time. Regarding Ilarie Voronca, we showed the role of the auto-translation for him in his becoming as a poet of French expression. In conclusion, we exposed the importance of translation for the two.

Keywords: translation, practitioner, poet, poem, the side of the translators.

1. Fundoianu-Fondane

Ştim că Fundoianu debutează în presa vremii, mai precis în 1912, cu trei poeme semnate cu pseudonimul I. G. Ofir : [Noapte de vară], *Floare-albastră* (Iasi), I, no. 1, 15 mai 1912, p. 3 ; [Peste ape], *Floare-albastră* (Iasi), I, 1, 15 mai 1912, p. 13 ; şi [Creaţie], *Floare-albastră* (Iasi), I, 2, 15 juin 1912, p. 21.).

Cine s-ar fi gândit că aceste poeme sunt, de fapt, traduceri ? Paul Daniel, cumnatul lui Fundoianu afirma în postfaţa semnată la ediţia din 1978, că poemele acestea sunt : „câteva tălmăciri din limba germană în *Floarea albastă* din Iaşi, sub pseudonimul I. G. Ofir."[1] Câţiva ani mai târziu, acelaşi Paul Daniel şi George Zarafu susţin că poemele semnate cu acest pseudonim sunt, de fapt, traduceri din creaţia lui Iacob Groper.

De problema identităţii lor s-a ocupat mult mai aplicat Roxana Sorescu, susţinând recent că : „primele poezii publicate sunt traduceri făcute de tânărul Wechsler din creaţia poetului (nici el publicat până atunci), Iacob Groper."[2] Mai mult, în cadrul articolului „B. Fundoianu – anii de ucenicie (I-II)"[3], publicat în revista *Observator Cultural*, Roxana Sorescu scoate la lumină, pentru prima dată, varianta relucrată a poemului tradus cu titlul„Peste ape" şi publicat cu pseudonimul I. G. Ofir în 1912, variantă apărută abia în 1916 în revista *Hatikvah*, unde se precizează clar că este vorba de o traducere făcută de către tânărul B. Wechsler din creaţia poetul idiş Iacob Groper.

În fapt, chiar Fundoianu mărturisea la un moment dat că a tradus din creaţia lui Groper : « L'am cunoscut pe Groper – la Toynbeehale din Iaşi – într'o seară cu sală sărăcăcioasă şi cu public puţin, fugărit de ploaie. Era toamnă, Groper citea versuri. […] I-am făcut propunerea

[1] Paul Daniel, „Destinul unui poet", postfată publicată în volumul B. Fundoianu, *Peozii*, Ediţie, note şi variante de Paul Daniel şi G. Zarafu. Studiu introductiv de Mircea Martin; postfaţă de Paul Daniel, Editura Minerva, Bucuresti, 1978, p. 603.

[2] Roxana Sorescu, „B. Fundoianu – Benjamin Fondane: Cronologia vietii şi a operei", din volumul B. Fundoianu: *Opere I*: *Poezia antumă*, editura Art, 2011, p. 20.

[3] Roxana Sorescu , „B. Fundoianu – Anii de ucenicie I-II", în *Observator Cultural*, no. 500 şi 501, 18 şi 26 noiembrie 2009.

de a-i traduce în românește versuri. Groper m'a ajutat. M'a ajutat și când pentru « Hatikwah » am tradus din Reisen, din Bialik si din Schneyer. Așa l'am cunoscut pe Groper. »[4]

Așadar, având în vedere că prima creație exclusiv personală apare în 1914, în publicația *Valuri* de la Iași, anume sonetul „Dorm Florile", semnat B. Fondoianu, nume apropriat de cel pe care îl va adopta mai târziu, putem spune că anul 1912 fixează debutul lui oficial ca traducător. Mai mult, se pare că, la vârsta aceasta de 14 ani, Fundoianu, cum ne mărturisește Paul Daniel în introducerea la volumul *Privelişti –şi inedite –*, „tradusese mult, din Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, France, Musset, Goethe, Heine, Lenau, Uhland, Petőfi și alșii." De asemenea, „unele din tălmăciri au fost publicate mai tîrziu, numeroase alte aflîndu-se încă în manuscris."[5] Legat de acest lucru, cred că a venit timpul să fie scoate la lumină acele traduceri ce au rămas în manuscris. În plus, cred că a sosit și timpul sa ne preocupe nițel mai mult și profilul traducătorului, pentru că Fundoianu-Fondane este un caz de-a dreptul interesant.

La doi ani de la publicarea în revista *Floare-albastră* cu pseudonimul I. G. Ofir, îi apare în revista ieșeană *Absolutio*, poemul „Cîntare", cu pseudonimul tot atât de enigmatic, și anume I. G. Hașir. De fapt, potrivit Roxanei Sorescu[6], acest poem este tot o traducere din creația poetul idiș Iacob Groper. Totuși, lucrurile nu sunt atât de simple și de clare pe cât par. Paul Daniel lăsa să se înțeleagă în postfața volumului din 1978 că și acest pseudonim îi aparține traducătorului, iar poemele apărute în *Absolutio* și semnate I. G. Hașir ar fi tălmăciri din limba germană. Nu se precizează că ar fi traduceri din Iacob Groper. Mai mult, în tabelul cronologic publicat în cadrul volumului de poezii din 1983, același Paul Daniel și George Zarafu afirmă: „în revista Absolutio iscălește cu pseudonimul I. Hașir."[7]

Ne punem întrebarea următoare: oare ce l-a determinat pe Paul Daniel să se îndoiască într-un timp relativ scurt de ceea ce afirmase în 1978 și, acum să se retragă în impersonal, devenind atât de vag? Să fie, oare, George Zarafu, cel care l-a făcut să-și schimbe părerea? În fapt, și dacă ar fi așa, argumentele prezentate nu au fost destul de convingătoare ca să impună un adevăr, de fapt, propriul lor adevăr, însă, de vreme ce ele l-au făcut pe Paul Daniel să bată în retragere, înseamnă că în stigmatul lor intern există (totuși) un sâmbure de adevăr.

Surpinzător, Monique Jutrin afirma în paginile cărții sale din 89 că: „Deux ans plus tard, publiant ses premières traductions du poèmes français, il signe : I. Hasir, pseudonyme énigmatique aux yeux de certains."[8] De aceeși părere fiind și Ana Marina Tomescu potrivit căreia: I. Hașir este semnătura sub care B. Fundoianu a publicat traduceri din limba franceză."[9] De fapt, continuă să spună tot ea că: „Unii au considerat această alegere ușor enigmatică; dar ea poate fi explicată destul de ușor dacă ne gândim că *heshir*, în ebraică înseamnă *cântec, poem*."[10]

---

[4] B. Fundoianu, „Cuvinte despre un prieten", publicat la rubrica „Idei și oameni", *Lumea evree*, an I, no. 19, sâmbătă 1 noembre 1919, p . 17.

[5] B. Fundoianu, *Privelişti – şi inedite –*, ediție îngrijită, introducere și note de Paul Daniel, Cartea Românească, 1974, p. II.

[6] „Primele poezii publicate sunt traduceri făcute de tânărul Wechsler din creația poetului (nici el publicat până atunci), Iacob Groper: *Noapte de vară*, *Peste ape*, în revista *Floare-albastră*, 15 mai 1912 (semnate cu pseudonimul I. G. Ofir); *Creație*, în *Floare-albastră*, 14 iunie 1912 (cu pseudonimul I. G. Ofir); *Cîntare*, în revista *Absolutio*, Iași, 25 ianuarie 1914, (cu pseudonimul I. Hașir)." Acest citat a fost extras din seria B. Fundoianu –Benjamin Fondane, *Opere I, Poezie Antuma* ; ed. îngrijită de Paul Daniel, George Zarafu, si Mircea Martin; cuv. înainte și pref. de Mircea Martin; tab. cronologic și dosar critic de Roxana Sorescu; postf. de Ion Pop; Editura Art, București, 2011, p. 20.

[7] B. Fundoianu, *Poezii*, vol. I, prefață de Dumitru Micu; tabel cronologic de Paul Daniel și George Zarafu, Biblioteca pentru toți, Editura Minerva, București, 1983, p. XXXIII.

[8] Monique Jutrin, *Benjamin Fondane ou Le periple d'Ulysse*, Librairie A. –G. Nizet, Paris, 1989, p. 25.

[9] Ana-Marina Tomescu, *B. Fundoianu-Benjamin Fondane: un scriitor între două literaturi*, Cartea Universitară, București, 2007, p. 33.

[10] *Ibidem*

Ceea ce nu se explică este următorul fapt: de ce ar semna, de pildă, Fundoianu traduceri din creație franceză cu un pseudonim până la urmă ebraic? Dacă e să parcurgem atent „Bibliographie des œuvres publiées de Benjamin Fondane", care se regăsește pe site-ul *Association Benjamin Fondane*, vom putea observa faptul că Fundoianu și-a iscălit traducerile făcute din creația unor poeți francezi cu pseudonimele B. Fundoianu, B. F., B. Fd., etc. În nici un caz, spre exemplu, cu pseudonimul B. Wechsler, cu care semna traduceri în reviste evreiești.

În fapt, pentru a arăta că I. G. Haşir este pseudonimul traducătorului Fundoianu iar traducerile sunt făcute din creația lui Iacob Groper, ne-am oprit asupra primei strofe din poemele „In erștn Mai" de Iacob Groper și cel care poartă titlul „I. G. Haşir", din manuscris (Caietul E-1914). Să privim cu atenție:

„Ghei of main lid, der friling iz ghekumen, Făn berg, făn waite winkt șoin frișe naihait, Hoib of dain kol, ăn wer a șir făn fraihait, A loib dem naiem Lebens erște Blumen."[11]	„Deșteaptă-te cântarea mea căci vine Acuma primăvara lin dumbravă. Și-un cânt de libertate 'nalță'n slavă În cinstea înfloririi noi depline."[12]

Comparându-le, ne putem da seama că nu este vorba de o traducere literală, fidelă în totalitate literei textului original, ci mai degrabă o traducere literară, re-creativă în românește care pledează pentru virtuozitatea și tonul ritmat, specifice versurilor din idiș. Mai mult, Fundoianu acordă o importanță majoră acelor elemente dintâi de poeticitate ale poeziei, de fapt, cele care fac imposibil, așa cum susținea el în 1943[13], actul traducerii de poezie. Și probabil dacă ar mai fi trăit, cu siguranță am fi avut, poate, primul român care fundamentează în spațiul european o teorie despre traducerea de poezie, *sine qua non* pentru orice demers teoretic în acest domeniu. În paranteză fie spus, și așa, reflecțiile lui teoretice despre traducerea de poezie, sunt actualmente cât se poate de valabile. Poetica traducerii de poezie pe care Fondane ne-a propus-o, a fost dezvoltată și aprofundată cu mare măiestrie de către poetul-traducătorul-teoreticianul traducerii Henri Meschonnic în a lui *Poétique du traduire*. Fără să-l citeze, undeva aiurea, în studiile sale traductologice, pe Fondane, nu cred să greșim spunând că l-a citit. Îndrăznim să spunem (chiar) că i-a cunoscut și reflecțiile lui despre traducerea de poezie. În plus, să nu uităm că Meschonnic semnează o prefață la volumul *Le mal des fantômes*. Închid paranteza.

Prin urmare, revenind la identitatea lui I. G. Haşir, exemplul dat de noi întărește, dacă nu convinge deja că acest pseudonim îi aparține, așa cum susținuse deja Roxana Sorescu, traducătorului Fundoianu.

Acestea fiind spuse, putem trece mai departe. Pe lângă tălmăcirile făcute din Groper, Fundoianu traduce în 1914 din franceză două poeme din creația lui Henri de Regnier : [Invocare], *Viața nouă* (Bucarest), X, 8, 1 er octobre 1914, p. 261 : și din cea a lui

---

[11] Dr. B. Iosif, *Nostalgia ghetoului evreesc, Opera lui Iacob Groper, ca reflex al ființei evreilor din România*, Cultura Poporului, București, 1934, pp. 83-84; B. Iosif traduce această strofă: „Răsari o cântecul meu, primăvara a venit, Din munți îndepărtați face semne noua viața, Ridică-ți glasul și fi un cânt de libertate, de slavă primelor flori ale vieții noui."

[12] Fundoianu, B., *Cântece. Caietul E [manuscris tip carte] : [versuri]*, 1914 (19 file) ; Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale, sala Manuscrise.

[13] Monique Jutrin, „Réflexions autour d'un panorama de la poésie 1933-43, article qui peut être visualisé sur le site :
http://www.benjaminfondane.com/un_article_cahier-Autour_d%E2%80%99un_panorama_de_la_po%C3%A9sie_fran%C3%A7aise_1933_43-183-1-1-0-1.html
Fondane susținea că: „ la poésie demeure essentiellement ce qu'on ne peut pas traduire. – Et ce sont ces éléments intraduisibles qui sont les éléments poétiques premiers. "

Baudelaire : [Don Juan în infern], *Versuri şi proză* (Iasi), III, 17-18, 1-5 novembre 1914, p. 525. Ambele traduceri fiind semnate B. Fundoianu.

În anii următori şi după plecarea lui Fundoianu în Franţa, activitatea de traducător rămâne neîntreruptă. Acesta traduce poeme din idiş, de Abraham Reisen, Simon Frug[14], Zalman Shneur, Haim Nahman Bialik, Alehem Salom, Iacob Groper, Solomon An-sky etc.; din autori francezi : Baudelaire, Henri de Regnier, Jean-Henri Fabre, Rémy de Gourmont, Charles Mourras, Arthur Rimbaud ? (în revista *Unu* se precizează că: « În numerele viitoare vom publica „**Le bateau ivre**" tradus de B. Fundoianu şi Ilarie Voronca. »[15] Din păcate nu am găsit această traducere. Este foarte posibil ca Fundoianu să fi tradus „Le bateau ivre" de Rimbaud, iar traducerea să fi fost rătăcită printre alte materiale ajunse la poşta redacţiei. Să nu uităm că ultumul vers din poemul „Paradă" este traducerea unui vers din „Le bateau ivre" de Rimbaud.) ; şi din autori români, fiind vorba de traducere fragmentară : Tudor Arghezi, George Bacovia, Adrian Maniu, Ilarie Voronca, Al. A. Philippide, Ion Minulescu, Ion Vinea, A. L. Zissu. Aceste traduceri au apărut în publicaţiile vremii: cotidianul naţional evreesc *Mântuirea*, condus de A. L. Zissu, revista studenţilor evrei *Hatikvah*, apărută la Galaţi, revista *Lumea evree*, revista *Cuvântul liber*, revista *Rampa*, revista *Hasmonaea*, revista bucureşteană *Adevarul literar şi artistic*, revista *Spre ziuă*, revista *Journal des Poètes* şi alte reviste.

Aşadar, putem spune că Fundoianu a tradus assidu poezie de la o vârstă precoce, din germană, apoi din dialectul idiş şi din franceză începând cu 1914, însă fragmentar, cu excepţia romanului *Spovedania unui candelabru* de A. L. Zissu. De fapt, traducerea a fost pentru el, dincolo de mediere interlingvistică, calea cea mai bună de a exersa limba spe care şi din care a tradus; de a exersa modele poetice care s-au impus şi care au reînnoit gândirea poetică pe plan european, dar şi pe plan românesc ; de a reconsidera pe plan internaţional, pentru că traducerea are şi această funcţie, unele creaţii poetice româneşti şi prin intermediul acestora atât cât se poate din identităţile unor poeţi de expresie românească ; şi nu în ultimul rând de a experimenta ca poet în devenire.

2. Ilarie Voronca

Latura traducătorului Ilarie Voronca (caz similar cu cel al traducătorului Fundoianu-Fondane, cel puţin în această privinţă) nu a făcut nici până astăzi obiectul unei cercetări, cu toate că ea este parte integrantă, ca dealtminteri cea poetică, din conformaţia lui intelectuală. Mai mult, traducerea a avut un rol decisiv, ea fiind o punte – putem spune, de legătură şi de trecere de la poetul de expresie românească la poetul de expresie franceză.

Atenţia criticilor s-a îndreptat (cum altfel decât în mod firesc) spre opera lui de poet şi spre cea de teoretician al avangardei. De fapt, sunt laturile care au atras atenţia criticilor, făcându-se remarcate în ochii lor. Astfel că, latura traducătorului Ilarie Voronca a trecut cumva în subsidiar, făcându-se la ea apel numai sporadic. Şi totuşi, în spaţiul românesc, nu avem încă pe rol (cum ar fi dealtminteri firesc pentru cineva care şi-a câştigat locul bine meritat în celebrul dicţionar Larousse, *Dictionnaire mondial des Littératures* (p. 1308), sub direcţia lui Pascal Maugin şi Karen Haddad-Wotling, apărut în 2002) un proiect de reconsiderare critică a intregii opere, la fel ca în cazul lui Fundoianu-Fondane.

[14] Despre S. S. Frug, Fundoianu scrie: „În deosebire de alţi scriitori evrei-ruşi, poetul S. S. Frug este un fiu al câmpurilor şi holdelor bogate, muncite de agricultori evrei. […] Frug este alături de Bialik şi Moris Rosenfeld, poetul redeşteptării noastre naţionale. […] S. S. Frug a scris şi în rusește. Toată puterea lirică a talentului său se vădeşte însă în poeziile scrise în „idiş", multe dintrânsele fiind adevărate capo d'opere nu atât prin conţinutul, cât prin perfecţiunea, aşi putea spune prin virtuozitatea, versurilor lor." (*Lumea evree*,anul I, no. 4, sâmbătă, 2 martie 1919; articolul despre S. S. Frug este semnat „b."

[15] *Unu*, Bucureşti, anul II, nr. 9, ianuarie 1929, p. 20.

Apreciem studiul lui Ion Pop, publicat în 2007, în care ni se oferă o perspectivă cuprinzătoare a traseului voroncian de la un volum la altul. Totuși, nu avem încă o biografie completă a autorului. În fapt, ne interesează și viața lui în aceeași măsură ca opera.

Dar aceasta este o problemă care, sperăm noi, că într-un timp relativ scurt se va rezolva. Cât despre un proiect grandios de reconsiderare critică a intregii lui opere suntem oarecum sceptici în privința concretizării. De ce spun acest lucru ? Pentru că dincolo de munca enormă de cercetare, dincolo de consumul intelectual și fizic, factorul economic este cel mai strânjenitor. Care editura s-ar angaja să sprijine și să publice un asemenea proiect ? Ce foloase ar trage ? Și iată, de pildă, cazul editurii Art, care s-a angajat să publice seria Fundoianu-Fondane, coordonată de către profesorul Mircea Martin, pentru foloase de ordin spiritual. Așadar, dacă există voință și suflet există și vedere peste folosul financiar. Acest lucru ni-l dovedește editura Art.

Revenind la intenția noastră, ne propunem ca în cele ce urmează să reconstruim, atât cât ne stă în putință, și profilul traducătorului Ilarie Voronca. Așadar să purcedem la fapte.

Chiar dacă Fundoianu-Fondane a fost un traducător mult mai asuduu decât Voronca, traducând din germană, din dialectul idiș – fiind ajutat de către Iacob Groper, din română în franceză, Voronca a tradus din franceză în română dar mai ales din română în franceză, cu toate că n-a dus la bun sfârșit toate proiectele începute.

De pildă, în revista *Unu* se precizează că: „În numerele viitoare vom publica „**Le bateau ivre**” tradus de B. Fundoianu și Ilarie Voronca.”[16] Din păcate nu am găsit această traducere în paginile revistei. Este foarte posibil ca Fundoianu si Voronca să fi tradus „Le bateau ivre” de Rimbaud, iar traducerea să fi fost rătăcită printre alte materiale ajunse la poșta redacției. Să nu uităm că ultumul vers din poemul „Paradă” este traducerea unui vers din „Le bateau ivre” de Rimbaud.

Tot un proiect început și neterminat este romanul *Rusoaica* de Gib. I. Mihăescu, pe care Voronca spera că : „În toamna aceasta în care, voi duce, poate, la bun sfârșit traducerea în franțuzește a misterioasei Rusoaice a lui Gib. I. Mihăiescu.”[17]

Un alt proiect grandios ar fi fost o antologie de poezie românească contemporană care ar fi trebuit să apară la Grasset, după spusele lui Voronca. Despre acesta antologie amintește și Crina Bud în cel mai recent studiu al ei: „Un alt proiect despre care arhivele diplomatice ale MAE conțin informații îi aparține lui Ilarie Voronca, poetul care, emigrat în Franța din 1933, rămâne referent la direcția Presei și Informațiilor din Ministerul Afacerilor Străine pînă în 1938. Ca asistent al profesorului Mario Roques, el a ținut o serie de prelegeri despre poezia română (George Bacovia, Adrian Maniu, Mateiu Caragiale, Al. Philippide...) la Paris și la Marsillia. În lucrarea *File de istorie culturală,* Pavel Țugui reconstituie pe baza documentelor acțiunile lui de propagandă culturală la Paris. Probele muncii la o antologie de poezie română sunt oarecum indirecte: în 1937, Ilarie Voronca este vizitat la Paris de către Ion Pillat, iar la revenirea în țară, acesta din urmă expediază o srisoare directorului presei și informațiilor din MAS, publicistul Paul Anastasiu, în care, printre informații despre colaborările lui Voronca la revistele pariziene, despre conferințele lui la Sorbona, pomenește și de munca „la o antologie în limba franceză a poeziei noastre contemporane.”[18]

Chiar și mai târziu, poetul pare să muncească la presupusa antologie, așa cum ni se confirmă într-o scrisoare din august 1943 către doctorul Saul Axelrud, publicată de către Carol Iancu în revista *Apostrof*: „j’ai écrit deux contes pour Suzette mais comme j’ai

[16] *Ibidem*

[17] Ilarie Voronca, *A doua lumină*, ediție îngrijită, note și comentarii de Ion Pop, editura Minerva, București, 1996, p. 275.

[18] Crina Bud, *Literatura română în Franța. Configurări critice în context european*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2014, p. 98-99.

beaucoup de travail pour l'Anthologie de la Poésie Roumaine (qui doit paraître chez Grasset, je crois), je n'ai pas eu le temps de les mettre au point."[19]

Dacă s-ar fi concretizat, antologia ar fi fost un adevărat document cultural, servind totodată drept o carte de vizită, la momentul respectiv, a poeziei românești contemporane nu numai pentru literatura franceză cât și pentru întreaga literatură europeană.

Acestea ar fi, pe de o parte, proiectele de traducere ale lui Voronca pe care, din nefericire, nu a reușit să le finalizeze.

Să notăm pe de altă parte că Voronca a tradus fragmentar din Alecsandru Philippide[20], din Tudor Arghezi[21], din Urmuz[22] și din alti poeți. Spre exemplu, va afirma că: „Genul creat de d. Ion Pillat a părut să intereseze atât de mult, încât o recenzie pe care am trimis-o însoțită de câteva traduceri, revistei *Le Mois*, a fost reprodusă în întregime de *Mercure de France*."[23] De asemenea, în altă parte va încerca „ versiunea câtorva strofe din *Moartea țăranului* [...] Sau aceste *Vestminte sărace* – de poetul Edmond Vandercammen."[24]

Totuși, cele mai reprezentative proiecte de traducere pe care a reușit să le înfăptuiască au fost traducerile în limba franceză a următoarelor volume: *Ulise* (1928) care a fost tradus în colaborare cu poetul Roger Vailland, în franceză cu titlul *Ulysse dans la cité* (1933), ca să-și salveze presupusa prietenie cu Fondane, care publicase si el un volum de poezie cu titul *Ulysse*, în același an; *Petre Schlemihl* (1932) tradus în franceză cu titlul *Poèmes parmi les hommes* (1934); și volumul *Patmos și alte șase poeme* (1933) care a devenit *Patmos* (1934).

În ceea ce privește versiunea franceză a poemului românesc *Ulise*, Jean Cassou saluta pozitiv prezența acesteia: „Voici un nouvel Ulysse, différement quoique également roumain, de celui de Benjamin Fondane, dont j'ai dit, l'autre jour, les mérites. A ceux de cet Ulysse de Voronca il faut joindre les qualités du traducteur, Roger Vailland, qui a réussi à donner l'impression de poëmes directement écrits en français. Ce qui frappe en eux, c'est leur extraordinaire exubérence, une facilite à engendrer des images qui risque même de produire une impression d'éblouissante monotonie. Ces images sont, d'ailleurs, presque toujours belles et séduisantes. Ce petit recueil, par sa richesse, son abondance, son émouvante cordialité, ne manquera pas, assurément, de se faire des amis parmi les poëtes. […] Sa poésie est pleine de choses et de suc."[25]

Nu la fel de încântat de traducere va fi și Benjamin Fondane : « l'esprit qui a présidé à cette traduction me semble des plus navrants : il suppose que le vers moderne n'est qu'une prose frelatée, et guère des rythmes obscurs, des similitudes savantes, des obstacles invisibles,

---

[19] Carol Iancu, *Ilarie Voronca. 12 scrisori inedite către Saul Axelrud*, în Apostrof, nr.6/2011.

[20] Pierre Brunel declara de pildă că: „ En 1933, les Gardes de fer maintenaient la terreur dans le pays. À la suite de la répression sanglante de l'atelier de Grivitza, au moins de février, des intellectuels cherchèrent refuge en Occident , et en particulier en France. Ce fut le cas d'Ilarie Voronca qui a mis son talent de poète à traduire ses compatriotes, par exemple ce poème d'Alessandru Philippide, son aîné de trois ans : Nous sommes faits en grande partie de nuit, […] ou encore celui-ci : La vie d'à côté." (Pierre Brunel, „Un écrivain entre deux pays et entre deux langues : Ilarie Voronca", In : *Quaderns de Filologia. Estudis litteraris*, vol. XII, 2007, p. 162-164)

[21] În cartea lui Bogdan Ghiță găsim o mărturisire făcută de către Eugène Ionesco: „Ilarie Voronca a traduit pour moi quatre-vingts poèmes de Tudor Arghezi, avec un commentaire par moi-même. Le manuscrit est prêt et accepté par la maison d'édition Kra (« Le Sagittaire ») à Paris. Le Ministre français des Affaires étrangères m'a permis le papier (difficilement trouvable)." (Bogdan Ghiță, *Eugène Ionesco un chemin entre deux langues, deux littératures*, préface de Irina Mavrodin, L'Harmattan, 2011, p. 273)

[22] Ilarie Voronca a tradus „Plecare în străinătate" de Urmuz, în franceză cu titlul „Le départ pour l'étranger". Această traducere poate fi consultată în volumul Urmuz, *Pages Bizarres*, traduit du roumain par Benjamin Dolingher, Collection Le Bruit du Temps, dirigée par Gerard Joulie, avec le concours du Revizor, 1993, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, pp. 57-59.

[23] Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 276.

[24] *Ibidem*, p. 185.

[25] *Les Nouvelles Littéraires, Artistiques et Scientifiques*, Samedi 29 avril 1933, n. 550, p. 7.

bref toute une technique obscure qui, pour être libre de toute domesticité, imposée, n'en n'est pas moins assujettie à des nécessités internes. »[26]

În plus, această traducere îi displace pentru că este « strictement littérale, pressée, oublieuse de ses rythmes originels, sans le moindre équivalent lexique et musical des trouvailles de l'original. »[27]

Cât privește celelalte două volume, André Fontainas găsea de cuviință: „les rythmes plus incertains, parfois forcés, du poète roumain Ilarie Voronca […].”[28]

Cu toate acestea, înscrierea lor, prin traducere, în circuitul poeziei franceze a însemnat mult pentru Voronca. În primul rând ele au asigurat o continuitate poetică, și nu o cezură (că de ruptură[29] nu poate fi vorba) ca în cazul lui Fundoianu-Fondane, care a lăsat traducerea lui pe seama altora. De fapt, *Ulysse dans la cité*, marchează debutul oficial în limba franceză a poetului de expresie franceză Voronca. Celalte două volume conlucrează și ele la identitatea poetică în formare a tânărului poet francez. În plus ele arată noua lui orientarea poetică până la totala devenire ca poet al umanității.

Toate aceste trei volume pregătesc și prevestec oarecum ceea ce va deveni poetul de expresie franceză Ilarie Voronca.

3. Concluzie

Atât pentru Fundoianu-Fondane cât și pentru Ilarie Voronca traducerea a avut, așa cum se poate observa din paginile acestui articol, un rol esențial, chiar pan-general (cu implicații în toate laturile celor doi). Ea, traducerea, a însemnat deschidere, difuzare, cunoaștere, asimilare, formarea și acutizarea gustului și a spiritului critic, practicarea formulelor poetice printre cele mai novatoare și, pe aceasta cale, formarea lor ca poeți și ca intelectuali de primă mână. De asemena ea a fost o condiție a existenței (având în vedere că cei doi au ales ca limbă și cultură de elecție dar și de exil pe cea franceză), pe care cei doi si-au asumat-o chiar dacă alegerea aceasta avea să-l conducă pe Fondane la o moarte tradică, odioasă, iar pe Ilarie Voronca la o moarte ca răspuns (totuși) neașteptat pentru cei apropiați la „Contre-solitude”.

Prin urmare, astăzi, orice demers ce privește traducerea în spațiul românesc (fie el și „traductologic”, cu toate că în România e impropriu să se vorbească de „traductologie”), nu poate să nu aibă în vedere și laturile traducătorilor Fundoianu-Fondane și Ilarie Voronca.

Bibliografie:

---

[26] Moque Jutrin, *op. cit.*

[27] Marlena Braester, „Les mots se meurent de changer de bouche : Fondane et l'écriture de traduction”, articol publicat în revista *Les Cahiers Benjamin Fondane*, no. 7/ 2004, p. 71.

[28] *Mercure de France*, n. 873, 1er novembre 1934, p. 573.

[29] Tocmai acea prefață la volumul *Privelişti* anulează ideea că ar fi vorba de o ruptură între perioada poetică românească și cea franceză. Să notăm aici că Fondane, poetul de expresie franceză scrie prefața să lămurească anumite aspecte ce țin de Fundoianu, poetul de expresie românească. Gestul lui Fondane când pretindea că „volumul de față aparține unui poet mort”, nu este să se rupă de experiența poetică anterioară. Dacă vroia să se rupă atunci făcea același lucru pe care l-a făcut Rimbaud. Palingenezia – pentru că de ea este vorba – marchează, în cazul de față încheierea primei etape și nașterea altei etape. Nici dacă vom compara poetica românească a lui Fundoianu cu poetica franceză a lui Fondane nu vom putea vorbi de o ruptură. Este evident că influența filosofiei existențiale a lui Șestov s-a făcut marcată și în poezia lui Fondane. Astfel că s-a trecut la o noua etapă, unde poezia franceză scrisă de el a acutizat experiența trăită (mai ales ca evreu), a transformat-o în poezie într-o condiție existențială, *sine qua non* pentru trăirea dramatică. Chiar și în volumul publicat postum, și anume *Baudelaire și experiența abisului*, gândirea lui Fondane a fost – cum se spune – în spirală. Pentru a putea merge mai departe, Fondane a revenit ciclic la experiența lui anterioară etapei franceze. Nu este el cel care a susținut că „o revoluție în *materia* poemului cere *banalitatea* formei” ? (p. 102) Oare nu acest lucru a făcut Fundoianu în volumul Privelişti ? Mai mult, oare să negi o parte din tine nu înseamnă să negi continuitatea ? Chiar el a spus-o undeva aiurea.

1. Braester, Marlena, „Les mots se meurent de changer de bouche : Fondane et l'écriture de traduction", articol publicat în revista *Les Cahiers Benjamin Fondane*, no. 7/ 2004;
2. Brunel, Pierre, „Un écrivain entre deux pays et entre deux langues : Ilarie Voronca", In : *Quaderns de Filologia. Estudis litteraris*, vol. XII, 2007;
3. Bud, Crina, *Literatura română în Franța. Configurări critice în context european*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2014;
4. Daniel, Paul, „Destinul unui poet", postfață publicată în volumul B. Fundoianu, *Peozii*, Ediție, note și variante de Paul Daniel și G. Zarafu. Studiu introductiv de Mircea Martin; postfață de Paul Daniel, Editura Minerva, Bucuresti, 1978 ;
5. Fondane, B., *Opere XIV. : Baudelaire și experiența abisului,* trad. de Ion Pop și Ioan Pop-Curșeu ; ed. critică de Ion Pop, Ioan Pop-Curșeu și Mircea Martin ; studiu introd. și sinopsis al receptării de Mircea Marti ; pref. de Monique Jutrin ; postf. de Ioan Pop-Curșeu și Dominique Guedj, București, Editura Art, 2013.
6. Fundoianu, B., *Cântece. Caietul E [manuscris tip carte] : [versuri]*, 1914 (19 file); Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale, sala Manuscrise;
7. Fundoianu, B., „Cuvinte despre un prieten", publicat la rubrica „Idei și oameni", *Lumea evree*, an I, no. 19, sâmbătă 1 noembre 1919;
8. Fundoianu, B., *Priveliști – și inedite –*, ediție îngrijită, introducere și note de Paul Daniel, Cartea Românească, 1974;
9. Fundoianu, B., *Poezii*, vol. I, prefață de Dumitru Micu; tabel cronologic de Paul Daniel și George Zarafu, Biblioteca pentru toți, Editura Minerva, București, 1983;
10. Fundoianu, B. – Fondane, Benjamin, *Opere I, Poezie Antuma* ; ed. îngrijită de Paul Daniel, George Zarafu, si Mircea Martin; cuv. înainte și pref. de Mircea Martin; tab. cronologic și dosar critic de Roxana Sorescu; postf. de Ion Pop; Editura Art, București, 2011;
11. Ghiță, Bogdan, *Eugène Ionesco un chemin entre deux langues, deux littératures*, préface de Irina Mavrodin, L'Harmattan, 2011;
12. Iancu, Carol, *Ilarie Voronca. 12 scrisori inedite către Saul Axelrud*, în Apostrof, nr.6/2011;
13. Iosif, B., *Nostalgia ghetoului evreesc, Opera lui Iacob Groper, ca reflex al ființei evreilor din România*, Cultura Poporului, București, 1934;
14. Jutrin, Monique, *Benjamin Fondane ou Le periple d'Ulysse*, Librairie A. –G. Nizet, Paris, 1989;
15. Jutrin, Monique, „Réflexions autour d'un panorama de la poésie 1933-43, article qui peut être visualisé sur le site : http://www.benjaminfondane.com/un_article_cahier-Autour_d%E2%80%99un_panorama_de_la_po%C3%A9sie_fran%C3%A7aise_1933_43-183-1-1-0-1.html
16. *Larousse*, *Dictionnaire mondial des Littératures,* sub direcția lui Pascal Maugin și Karen Haddad-Wotling, Éditions Larousse, 2002;
17. *Les Nouvelles Littéraires, Artistiques et Scientifiques*, Samedi 29 avril 1933, n. 550;
18. *Lumea evree*,anul I, no. 4, sâmbătă, 2 martie 1919;
19. *Mercure de France*, n. 873, 1er novembre 1934;
20. Pop, Ion, *A scrie și a fi: Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*, Cartea Românească, 2007;
21. Sorescu, Roxana, „B. Fundoianu – Anii de ucenicie I-II", în *Observator Cultural*, no. 500 și 501, 18 și 26 noiembrie 2009;
22. Sorescu, Roxana, „B. Fundoianu – Benjamin Fondane: Cronologia vietii și a operei", din volumul B. Fundoianu: *Opere I*: *Poezia antumă*, editura Art, 2011;

23. Tomescu, Ana-Marina, *B. Fundoianu-Benjamin Fondane: un scriitor între două literaturi*, Cartea Universitară, București, 2007;
24. *Unu*, București, anul II, nr. 9, ianuarie 1929;
25. Urmuz, *Pages Bizarres*, traduit du roumain par Benjamin Dolingher, Collection Le Bruit du Temps, dirigée par Gerard Joulie, avec le concours du Revizor, 1993, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne;
26. Voronca, Ilarie, *A doua lumină*, ediție îngrijită, note și comentarii de Ion Pop, editura Minerva, București, 1996;

UN REGARD SUR L'IMPOSSIBILITE DE LA TRADUCTION

Speranţa DOBOŞ
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: There have been developments on the concept of the impossibility in translation in the context of globalization. Translation Studies extended to other branches such as Cultural Studies that are interested in the translation of cultural concepts from one language to another. World views defining the members of a linguistic community proved to be hard to translate from one culture or one language system into another. The moment of Saussure's discovery of the linguistic sign, an indestructible, arbitrary double face entity composed of the signifier and signified, was a turning point that led to a dramatic change in the theory of translation. New questions rose: what do we translate? The sense or the form? The letter or the meaning? The impossibility of translation refers to the translator's task to render these non-opposable linguistic systems and world views. Yet, the concept of translation was coined in immemorial times and there have always been translations and reflections on translations before the rise of the discipline of Translation Studies in the second half of the 20th century. The dichotomy of the possibility/ impossibility of translation can ultimately be reconfigured in the apory of literal/ free translation. Nowadays, the paradigm of the new functionalist approaches in Translation Studies succeeded in rendering possible any translation depending on the role and the function of translation. Thus, the function the translation plays in the target-culture can justify any betrayal in translation.

Keywords: source-oriented/ target-oriented translation, equivalence without appropriateness, the apory of the possibility / impossibility of translation, literal/ free translation

La discussion autour de l'impossibilité de la traduction parait dans les années '70 quand en France on met les bases d'une nouvelle science qui porte le nom de « traductologie ». Le terme « traductologie » a été introduit en France par Georges Mounin et Jean René Ladmiral, étant le correspondant de « Translation Studies », terme imposé en Grande Bretagne en 1972 par James S. Holmes.

L'impossibilité de la traduction est un concept surtout théorique, car en pratique on traduit et on a traduit depuis longtemps. L'histoire de la traduction est plus ancienne que les études traductologiques, et ses débuts se confondent dans le mythe biblique de la *Tour du Babel*. La dispersion des langues et des cultures s'avère une conséquence de la punition du Dieu pour l'arrogance des gens qui parlaient la même langue et qui avait construit une tour très haute touchant les cieux.

Le mythe de la Tour Babel donne aussi la mesure de son ancienneté : « *Tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots. Comme les hommes se déplaçaient à l'Orient, ils trouvèrent une vallée au pays de Shinéar et ils s'y établirent. Ils se dirent l'un à l'autre* : *'' Allons ! Faisons des briques et cuisons-les au feu !''* » La brique leur servit de pierre et le bitume leur servit de mortier. Ils dirent : *« Allons ! Bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet pénètre les cieux ! Faisons-nous un nom et ne soyons pas dispersés sur toute la Terre !* ». Or, Yahvé descendit pour voir la ville et la tour que les hommes avaient bâties. Et Yahvé dit: « *Voici que tous font un seul peuple et parlent une seule langue, et tel est le début de leurs entreprises ! Maintenant, aucun dessein ne sera irréalisable pour eux. Allons ! Descendons ! Et là, confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres. Yahvé les dispersa de là sur toute la face de la Terre et ils cessèrent de bâtir la*

ville. Aussi la nomma-t-on Babel, car c'est là que Yahvé confondit le langage de tous les habitants de la Terre et c'est de là qu'il les dispersa sur toute la face de la Terre. »[1].

Le mythe de la Tour de Babel est étroitement lié à celui de l'Arche de Noé et du Déluge. Ce texte biblique raconte donc comment les descendants de Noé, qui parlaient une seule langue, essayaient de construire une tour assez haute pour toucher le ciel. En punition de leur vanité, les hommes perdirent la possibilité de se comprendre et furent dispersés. C'est donc là que se trouverait l'origine de la diversité des langues.

« *Tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots* », c'est-à-dire un ensemble de signes bien mis au point pour désigner la réalité, pour exprimer ce qui tient de la nature, un langage qui transforme une promiscuité initiale en une union créatrice. « *Ils se dirent l'un à l'autre* ...» il y a donc des échanges de mots, on crée une liaison entre les intentions ; l'objet qui résulte de cette communication est un projet audacieux, nécessaire et en même temps gratuit qui va attirer la punition divine.

Dès le début de son histoire, l'homme manifeste deux désirs : garder son unité et « *se faire un nom* ». La langue adamique leur permettait d'être unis et de « *se faire un nom* », le nom et les langues étant des aspects de la même réalité. L'avenir se détache de l'indicible par les formes verbales du futur propre aux nombreuses langues. Le langage affirme la fiction et même l'irréel est dicible. Les animaux sont passés devant Adam et lui, comme un chamane, leur a donné un nom pour les faire exister. Il les a fait sortir de l'indicible, car, sans avoir un nom, ils seraient restés dans l'inexistence. De la même manière, les hommes de Babel voulaient se nommer eux-mêmes, sortir de l'inexistence, rester dans l'Histoire, se substituer à Dieu. « *Au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu* ».[2] Le mot fait ou défait l'espace et le temps.

« *…confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres* » ; *la langue* est étrangère, différente, opposée à la diversité *des langues*, mais en même temps elle survit dans toutes les langues, elle s'actualise grâce à la diversité de ces langues. À cause de la « *tour dont le sommet pénètre les cieux* » qu'ils voulaient bâtir, - la connotation du verbe *pénétrer* est plus brutale, agressive, blasphématrice ; elle désigne une agression, une violation de l'interdit – l'homme a perdu la *langue* de ses origines. Il va parler dès lors d'autres langues virtuellement dégradées et nécessairement en conflit avec les autres langues. Le texte biblique constate la pluralité, la diversité des langues sous la forme du processus réel, actif, sous la forme de l'aspect dynamique : « *…confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres* ». D'ici le nom de la ville – Babel - qui signifie confusion : « *Aussi la nomma-t-on Babel, car c'est là que Yahvé confondit le langage de tous les habitants de la Terre et c'est de là qu'il les dispersa sur toute la face de la Terre*». Ce qui reste c'est la mémoire, le souvenir d'une langue oubliée qui donne un sens particulier à aux phrases de Yahvé.

La punition consiste dans la perte de la langue adamique qui était le langage divin, pur, perte qui peut se transformer dans la suppression des communications universelles et donc dans un discours psychotique. La punition consiste aussi dans la dispersion des langues et, par conséquent, des visions du monde et qui permet au chaos linguistique et idéatique à s'installer. D'autre part, la punition se transforme, au fait, dans un don qui se traduit dans la diversité des langues, un don empoisonné, bien sûr, car la traduction ne peut pas saisir et rendre toutes les nuances de l'original. En bref, on assiste à la naissance de la traduction, traduction qui sera à la fois blâmée, manipulée, calomniée, adorée ou controversée, mais toujours nécessaire pour que le discours ne tombe dans le chaos du Babel.

[1] Genèse, XI, 1-9. *Babel, la "porte" de Dieu: la perte de Dieu*!
[2] *Jean 1:1-5.*

Cette médiation linguistique entre communautés de langues différentes a donc toujours exigé en leur sein la présence d'individus bilingues, assumant la fonction de traduction ou d'interprétation.

On a traduit depuis des temps immémoriales et il y a eu aussi des réflexions sur la traduction bien que le processus de définir la traductologie comme science soit de date plus récente. On rappelle que Cicéron, Ier siècle avant J.-C., et Saint Jérôme III-IVème siècle après J.-C, considéré comme le patron des traducteurs, ont laissé des réfections sur la démarche traductologique, sur le processus de la traduction.

La traduction peut être définie comme un cas particulier de convergence linguistique ; au sens le plus large, elle désigne toute forme de « *méditation linguistique* », permettant de transmettre des informations entre les locuteurs de langues différentes. La traduction fait passer un message d'une langue de départ (LD) (ou langue-source) dans une langue d'arrivée (LA) (ou langue-cible).

La « *traduction* » désigne à la fois la pratique traduisante, l'activité du traducteur (au sens dynamique) et le résultat de cette activité, le texte-cible lui-même (au sens statique). Le mot prend aussi parfois le sens métaphorique excessivement élargi d'expression, représentions, interprétation.

Edmond Cary propose la définition suivante : « La *traduction est une opération qui cherche à établir des équivalences entre deux textes exprimés en des langues différentes, ces équivalences étant toujours et nécessairement en fonction de la nature des deux textes, de leur destination, des rapports existant entre la culture des deux peuples, leur climat moral, intellectuel, affectif, donc en fonction de toutes les contingences propres à l'époque et au lieu de départ et d'arrivée* [3]».

La théorie interprétative a établi que le processus de traduction consistait « *à comprendre le texte original, à déverbaliser sa forme linguistique et à exprimer dans une autre langue les idées comprises et les sentiments ressentis* »[4].

Ce constat, fait initialement sur la traduction orale ou l'interprétation, s'applique aussi à la traduction écrite. En écrit, on ne peut pas traduire directement de langue à langue sans courir le risque de produire dans la langue d'arrivée un texte maladroit, parfois à peine lisible.

Défini de façon sommaire, l'acte de traduction consiste à *comprendre* un texte, puis, en une deuxième étape, à *réexprimer* ce texte dans une autre langue. Chacune de ces opérations est d'une grande complexité : *la compréhension* fait intervenir les connaissances linguistiques et extralinguistiques du traducteur et *la réexpression* dépend du degré de connaissance de la langue d'arrivée, du talent du traducteur, étant aussi tributaire de sa connaissance du sujet.

En tout cas, les opérations de compréhension et de réexpression varient, certainement, en fonction du contenu donné au mot « *texte* ». Fondamentalement, pour le traducteur, un texte est fait des connaissances linguistiques et extralinguistiques qui se greffent sur le texte traduit. Le texte, étant l'objet et la raison d'être de la traduction, au sens courant du terme, il faut, dès le début, faire la différence entre la langue, sa mise en phrase et le texte ; car si l'on peut traduire à chacun de ces niveaux, l'opération de traduction n'est pas la même selon que l'on traduit des mots, des phrases ou des textes.

Voilà que dès le moment où l'on essaie à définir la traduction on se heurte aux problèmes liés à l'étymologie du terme « traduction » qui provient du latin « traducere » et qui englobe aussi en soi la notion de trahison. La définition d'Edmond Cary mentionne aussi l'idée d' « équivalence », donc la traduction établit une équivalence et non pas une identité

[3] Edmond Cary, *Comment faut-il traduire ?* Presses Universitaires de Lille, Lille, 1993, p. 85.
[4] Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui – modèle interprétatif*, Lettres Modernes Minard, Caen, 2006, p.7 ;

entre le texte-source (TS) et le texte-cible (TC). D'ailleurs, le rapport entre le texte-source et le texte-cible este considéré comme fondamental dans l'acte traductologique et d'ici apparaissent les apories fidélité/ trahison, possibilité/ impossibilité de la traduction.

Paul Ricœur, philosophe du langage, traducteur, herméneute, phénoménologue et interprète de la Bible affirme que la traduction est possible seulement après avoir accepté le paradoxe de l'« équivalence sans adéquation » : *«Nous retrouvons ainsi, à l'intérieur de notre communauté langagière, la même énigme du même, de la signification même, l'introuvable sens identique, censé rendre équivalente les deux versions du même propos»*[5]. L'imperfection de la traduction est inscrite, par définition, congénitalement, dans le processus même de la traduction. L'effort d'accepter la traduction parfaite seulement comme un horizon intouchable peut dédramatiser la dichotomie traductible/ intraductible. Pour décrire cet effort, Ricœur recourt au langage freudien : l'acceptation du traducteur à propos de l'imperfection de la traduction équivaut à un deuil qui doit être consommé et que Ricœur appelle « le travail du deuil », formule qui appartient au lexique psychanalytique. Consommer le deuil pour « la traduction absolue » suppose la capacité de séparer l'adéquation de l'équivalence, de renoncer à l'idéal de la traduction parfaite, absolue. C'est la voie par laquelle le traducteur peut dépasser l'état de frustration permanente et peut s'accomplir au plan professionnel pour expérimenter le plaisir, « la promesse du bonheur », dans la terminologie de Ricœur. Le plaisir, c'est- à -dire le bonheur, signifie renoncer au projet utopique d'annuler la distance entre l'équivalence et l'adéquation totale.

Si l'on prétend à la traduction d'être identique à l'original, si l'on veut que le texte-source et le texte-cible s'encadrent dans l'identique, alors la traduction est impossible. L' « équivalence sans adéquation » est un concept philosophique qui définit l'approximation de la traduction, l'adéquation étant comme un miroir utopique où les deux textes devraient se confondre jusqu'à l'identique. Ricœur propose de quitter l'aporie spéculative traductibilité/ intraductibilité et déplace le débat vers la dichotomie fidélité/trahison qui s'avère plus intéressante dans la pratique de la traduction.

Schleiermacher parle dans son ouvrage *On the Different Methods of Translation* (1813) de deux modalités de traduction : conduire le lecteur vers l'auteur ou conduire l'auteur vers le lecteur. Ce sont les deux méthodes de traduction - exocentrique, cosmopolite, foreignizing - celle qui conduit le lecteur vers l'auteur - et ethnocentrique, annexionniste, naturalisante - celle qui conduit l'auteur vers le lecteur.

Franz Rosenzweig définit la traduction par un paradoxe : traduire signifie être serviteur à deux seigneurs : il sert l'auteur, l'étranger, l'Autre dans son œuvre mais aussi le lecteur dans son désir de s'approprier l'œuvre et la culture de l'Autre. Pour Ricœur traduire c'est pratiquer l'« hospitalité du langage », c'est donner une réponse a la « provocation de l'étranger ».

La thèse de l'intraductible a été postulée par les ethnolinguistes Whorf et Sapir qui ont mis l'accent sur le caractère non-superposable de différents découpages linguistiques sur lesquels repose la multitude des systèmes linguistiques. Ils donnent l'exemple du terme « bois » qui en français signifie « matériel de bois » et « forêt », significations qui sont séparées et groupées en deux systèmes sémantiques différents en d'autres langues - en roumain par exemple, les deux significations sont séparées en « lemn » et « pãdure ». Si l'on ajoute l'idée que chaque découpage linguistique impose une différente vision du monde, alors la traduction s'avère impossible. Les langues ne diffèrent seulement par la manière de découper la réalité mais aussi par la modalité de la o reconstruire au niveau du discours. La preuve de cette hypothèse se trouve dans les expressions idiomatiques et dans les locutions. Quand même, sous la diversité des langues il y a des structures cachées qui, soit elles portent

[5] Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2004, p.19

l'ombre de la langue adamique perdue, soit elles contiennent des codes, des structures universelles transcendantales qui doivent et peuvent être reconstituées.

Inévitablement, dans le processus de reconstituer la vision du monde d'une langue à l'autre, il y a des pertes qui seront partiellement compensées. Dans ce sens, Berman parle de l'« isotopie défective » de la traduction, en soulignant que la traduction est un produit secondaire et défectif qui porte sur ses épaules un verdict négatif, un défaut congénital, c'est-à-dire le défaut qu'il n'est pas un texte original. *Le texte, un texte : la suite des mots, des phrases qui constitue un écrit ou une œuvre (écrite ou orale). Le texte, opposé aux commentaires, aux notes. Le texte opposé à la traduction ou à la paraphrase*[6].

Conformément à cette définition, la traduction n'est pas un texte au sens proprement dit parce que la traduction n'est pas une œuvre, parce que la traduction est toujours secondaire. Mais qu'est-ce que la traduction ? Le terme « *traduction* », du latin « *traductio »,* date depuis 1530[7] signifiant « *livraison* ». Dans la même sphère du mot s'inscrivent les termes *calque, adaptation, paraphrase, interprétation, version, équivalent, expression, transposition*. Comment définir quand même l'action de traduire ? « *Traduire* » date depuis 1480, du latin « *traducere »* : « *faire passer* » (1520)[8].

Les deux concepts « *texte* » et « *traduction* » s'entremêlent dans leur substantialité, dans leur matérialité même. Le concept de « *traduction* » pose beaucoup plus de problèmes et sa définition est assez ambiguë : « *Paradoxalement, le concept de traduction fait problème, en tant que tel, et a plusieurs égards. Et pourtant il semblerait que tout le monde sache de quoi il retourne* »[9].

Le problème de l'originalité de la traduction est discutable et difficile à établir si l'on tient compte du sens du grec *poïein***,** c'est-à-dire *faire, forger,* passer du stade de non-texte à celui de texte au sens littéraire, de la perception automatique et routinière à une perception nouvelle, à l'évidence poétique.

Le texte, selon la vision des théoriciens du groupe « *Tel Quel »,* « *produit des sens* », il ne les « *re-produit* » pas, il « *présente* » et il ne « *re-présente* » pas les sens qui préexistent; il s'autodétermine, étant à la fois son propre *méta-texte*[10]. Il se propose au lecteur par sa structure et fonctionnalité, par sa matérialité, quelques fois dure et opaque d'objet textuel, ouvert à de multiples lectures. Il sollicite sans cesse des lectures justement par sa résistance objectuelle qui s'oppose à l'achèvement de la lecture parfaite. On rencontre cette idée récurrente de la réflexivité du texte littéraire, un texte qui s'écrit et qui se réécrit à chaque lecture, qui se compose et se décompose sous les yeux du lecteur, un texte qui est son propre objet de réflexion, un méta-texte.

Le texte, donc, se révèle comme original et difficile à reproduire. Et la traduction ? De ce point de vue, est-ce qu'on peut considérer la traduction un texte ? Oui, la traduction est un texte parce qu'il a de la cohérence, il a sa propre fonctionnalité, sa propre identité. Le travail du traducteur ne consiste pas seulement à « *livrer* », à « *faire passer* », un texte de la langue source à la langue cible, mais aussi à « *forger* », à créer un autre texte bien défini, qui coexiste à côté de l'original mais qui peut exister aussi bien sans original, un texte qui a sa propre vie qui se réfléchit et que se réécrit sous les regards du lecteur.

Dans son essai sur la traduction intitulé « *La Miseria y el splendor de la traduccion* »[11] Ortega y Gasset présente le problème de l'originalité de la traduction versus l'originalité du

---

[6] *cf. Le Nouveau Petit Robert de la langue française,* Dictionnaires Le Robert, Paris, 2007.
[7] *ibidem.*
[8] *ibidem.*
[9] Jean René Ladmiral, « *Traduire, c'est-à-dire…Phénoménologies d'un concept pluriel* », Revue Méta, XL, 3, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1995, p. 409.
[10] apud Magda Jeanrenaud, *Introduction à la poétique*, Ed. Universităţii « Al.I.Cuza », Iaşi, 1995, p. 240 - 243
[11] Ortega y Gasset, *La Miseria y el splendor de la traduccion* « *La Nacion* », Buenos Aires, mai- juin 1937

texte original. En quoi consiste l'originalité de la traduction ? Dans ce cas, de ce point de vue, la traduction serait un produit inférieur, une reproduction manquée de l'original, même si le traducteur gardera peut-être le registre du texte traduit. Mais la traduction est-elle vraiment une reproduction de l'original ? Quel serait l'apport du traducteur ? Est-il possible qu'une traduction soit « originale » ? Si la traduction n'est qu'une humble et pâle reproduction de l'original, analogue à une copie sans valeur d'une toile, l'originalité du texte original est perdue par le processus de la traduction.

Une des étapes dans la traduction d'un texte est, conformément à Steiner, *l'agression*. Cette image du traducteur qui commet une agression envers le texte qui doit être traduit a été beaucoup critiquée par les linguistes et les traductologues. Heureusement, Steiner énonce aussi une autre étape, celle de *la compensation*. Ce qui se perd ou ce qui est détruit par l'acte d'agression est rendu par le processus de la compensation.

Mais les grandes questions à propos du processus et de la démarche traductologique persistent : *Est-il nécessaire que la voix du traducteur soit « visible » dans une traduction ? Et si la voix du traducteur est « visible », si le traducteur se permet de couper le texte, de le rendre difficile à lire, de s'interposer dans le texte traduit, où se situe-t-il par rapport au syntagme « traduttore-traditore » ? Serait-il préférable de trahir le texte original pour que la traduction soit « originale » ?*

Si l'on tient compte du rapport entre les deux textes - le texte-source et le texte-cible -alors c'est normal que la traduction ne soit pas un original. Le rapport entre les deux textes doit être le plus étroit possible, le plus tributaire à l'original que possible.

Une fois que Saussure découvre le signe linguistique définit comme la plus petite unité de sens formé d'un signifiant et d'un signifié[12], il apparait le drame de la traduction libre/ traduction littérale. On se pose la question : « Qu'est-ce qu'on traduit ? La lettre ou le sens ? La forme ou la signification ? » *« Traduire »* aurait été défini comme un acte de produire dans la langue cible un signe équivalent qui serait produit par extraire un signifiant. Saussure définit le signe linguistique comme une entité qui unit deux éléments : une *image acoustique* (dans le cas du langage oral) ou *graphique* (dans le cas du langage écrit) appelée *signifiant* et sa représentation mentale, le concept, appelé *signifié*. Les deux unités sont unies par la relation de signification, relation qui est arbitraire, c'est-à-dire que le signifiant ne représente pas le signifié. L'arbitraire se révèle dans le caractère non fondé, immotivé, de la relation entre le signifiant et le signifié. La motivation originaire du signe linguistique s'est perdue au moment de la confusion des langues, avec la perte de la langue divine. Babel ne comporte plus une signification inhérente pour celui qui ne s'occupe pas de l'étude des langues ou de l'étymologie des noms propres. Le nom d'Eve, qui signifiait dans la langue adamique « *femme* », « *celle qui est vivante* » ou celui d'Adam qui signifiait « *homme* » ne nous dit rien aujourd'hui.

Aujourd'hui on ne saurait pas expliquer pourquoi on dit en français *livre*, en roumain *carte* et en anglais *book*, désignant au fait la même réalité. On constate que le signifiant n'est pas dicté par le concept ; « *si le signe n'était pas arbitraire, nous parlerions la même langue sans qu'il existe la possibilité d'une autre* »[13].

La relation entre *signifiant* et *signifié* se détruit au moment où l'on se pose la question de la traduction, la traduction étant fondée sur « l'extraction » d'un signifié du signe linguistique de la langue d'origine et son transfert dans la langue cible, sans tenir compte de son signifiant dans la langue d'origine. Son signifiant ne pourra jamais être rendu dans la langue cible. La perte de la langue adamique est donc irrémédiable et l'humanité sera en deuil même si le traducteur s'engage de transmettre le sens du mot, c'est-à-dire le signifié, de la

[12] Ferdinand de Saussure, "Cours de linguistique générale", Payot & Rivages. Paris, 1916, p.99
[13]Magda Jeanrenaud, *Introduction à la poétique*, Ed. Universităţii « Al.I.Cuza » Iaşi, 1995, p. 73

langue d'origine dans la langue cible : « *Je m'engage, comme traducteur, de transmettre le sens qu'il a dans la langue d'origine* »[14]. Cet engagement du traducteur signifie le désir de perfection, la promesse de rendre le texte original dans la langue cible, même s'il est à chaque fois déçu par le résultat en soi et la traduction elle-même se dévoile un intangible horizon de l'idéal. L'acte de la traduction acquiert une connotation mystique qui consiste dans la récupération de la langue « *pure* », « *pré-babélique* ».

Au fait Schleiermacher met en théorie, avant Berman et Ricœur la dichotomie traduction fidele/traduction infidèle par les deux modalités possibles en traduction qu'il énonce -traduction annexionniste, ethnocentrique centrée sur la culture-cible et exocentrique, cosmopolite, centrée sur la culture-source. Si dans la traduction exocentrique l'étranger transparait, dans la traduction ethnocentrique ou annexionniste l'étranger set éliminé, et on conduit tout vers la culture-cible, à la rigueur on fait des adaptations ou on imite la forme du texte-source. Pendant le XVIIème et XVIIIème siècle, en France, on a pratiqué intensivement la traduction annexionniste, c'était la soi-disant époque des « Belles Infidèles » pendant laquelle on a produit des traductions considérées comme belles mais infidèles, où le rapport entre le texte-source et le texte-cible est le plus dilué du point de vue de la fidélité de la traduction. Par exemple Shakesperare qui pratiquait un vers libre, a été traduit en vers alexandrin pour s'encadrer dans le goût du public qui était concentré alors sur le canon esthétique. À l'époque, on privilégiait la forme au détriment du sens et on a crée des pastiches, des imitations considérées d'une grande beauté stylistique, rhétorique mais qui ne peuvent pas être considérées comme traductions. Shakesperare ne pouvait pas être récepté par le public français de l'époque comme un grand écrivain parce que le goût du public était différent et dictait la manière de traduire. « To be or not to be » devient

« Demeure ; il faut choisir et passer à l'instant,
De la vie à la mort, ou de l'être au néant » dans la version de Voltaire.

Aujourd'hui aucun éditeur ne pourrait publier ces textes comme des traductions.

Les deux tendances en traduction – annexionniste et cosmopolite - se superposent sur la terminologie de Ladmiral – « sourcière » - qui privilégie le texte et la culture-source, et « cibliste » - qui privilégie le texte et la culture-cible.

Les théories fonctionnalistes en traductologie postulent la prévalence du rôle et du but de la traduction-les skoposthéories. Katharina Reiss et Hans Vermeer distinguent trois catégories de textes du point de vue de la fonction qui devrait accomplir le texte traduit. De cette manière, les textes informatifs doivent privilégier le contenu dans la traduction, les textes expressifs doivent privilégier la forme et dans les textes incitatifs doit prévaler la fonction d'appel adressé au récepteur.

Dans ce sens, Eugene Nida impose le concept d'« équivalence dynamique » dans la traduction de la Bible de type missionnaire ; celui-ci consiste à capter l'intérêt du récepteur pour obtenir le même effet que celui produit par l'original sur le public-source. Par cette position de type poststructuraliste le traducteur dépasse la dépression congénitale et il peut justifier les infidélités par des stratégies de traduction qui n'imposent pas la conformité au texte-source. La position du récepteur se fortifie à la mesure où la fonction d'un texte est établie aussi selon son effet sur celui-ci.

En ce sens, Umberto Eco relève un exemple dans son ouvrage *« Dire presque la même chose. Expériences de traduction* », Grasset, 2003, quand il parle de la modernisation/ archaïsation dans la traduction. Il s'agit de la version russe et anglaise de son roman *« Le nom de la rose* ». Eco observe que la traduction en russe se trouve au pôle opposé par rapport à la traduction anglaise parce que, si en anglais le traducteur Bill Weaver a choisi d'éliminer et de paraphraser en anglais les passages-citations en latin, le traducteur russe a choisi d'employer

[14] *Cf. http://www.fit-europe.org/vault/codeTEPIS.html*

le slave ancien ecclésiastique de l'église russe médiévale, au lieu du latin. Si le lecteur anglais ou américain qui n'a pas étudie le latin connait quand même que le latin était la langue de manifestation du monde ecclésiastique médiéval, pour le lecteur russe ces citations en latin transposées en alphabète cyrillique ne suggèrent rien parce que, pour le lecteur russe, le latin n'équivaut ni au Moyen Age, ni au climat ecclésiastique. La décision du traducteur russe rend possible pour le lecteur russe l'idée d'éloignement en temps et d'atmosphère de religiosité. Si Weaver modernise pour familiariser, Koustioukovici archaïse pour familiariser, mais tous les deux respectent un principe de fidélité profonde, la fidélité de l'effet de la traduction sur le récepteur.

Les traducteurs font toujours une option et ils traduisent après avoir essayé une interprétation, décidant d'éliminer les confusions ou les ambigüités du texte-source. Cette interprétation précède toujours la traduction et Gadamer remarquait le fait que la traduction suppose un dialogue herméneutique.

En conclusion, la fidélité n'est pas synonyme à la précision, observe Eco, mais plutôt à la sincérité et au respect vis-à-vis du rapport texte-source / texte-cible.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVÃ

1. Berman, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique,* Paris, Gallimard, 1984.
2. Berman, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, , 1999.
3. Cary, Edmond, *Comment faut-il traduire ?*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1993.
4. Eco, Umberto, A spune cam acelaşi lucru. Experienţe de traducere, în româneşte de Laszlo Alexandru, Editura Polirom, Iaşi, 2008
5. Ionescu, Gelu *Orizontul traducerii*, Editura Univers, Bucureşti, 1981.
6. Jeanrenaud, Magda, *Introduction à la poétique*, Ed. Universităţii « Al.I.Cuza » Iaşi, 1995.
7. Jeanrenaud, Magda, *Universaliile traducerii. Studii de traductologie*, Editura Polirom, Iaşi, 2006
8. Meschonnic, Henri, *Poetique du traduire*, Verdier, Normandie, 2012
9. Mounin, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1963.
10. Oustinoff, Michael, *La traduction*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003.
11. Ricoeur, Paul, *Despre traducere*, traducere şi studiu introductiv de Magda Jeanrenaud, postfaţă de Domenico Jervolino, Editura Polirom, Iaşi, 2006 .
12. Saussure, Ferdinand de, "Cours de linguistique générale", Payot & Rivages. Paris, 1916.

THE CRITICAL RECEPTION OF MIRCEA IVĂNESCU'S POETRY IN 2005

Diana DAN
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: In the Romanian literature, framing Mircea Ivănescu's poetry in a stream of literature cannot be done accurately. Mircea Ivănescu is a complex poet, which offers a new formula of writing poetry: the games of poetry. Therefore we looked over 2005 to see how is seen his poetry trought critical eyes and to find out what is his place in the course of literature.

Keywords: inner reality, reality, intertextualism, common tone, originality.

Anul 2005 aduce un număr redus de articole critice care să evidenţieze figura poetului Mircea Ivănescu. Acest lucru se poate observa dacă facem o comparaţie cu anul 2004. Articolele apărute sunt însă dense, ample, aducând puncte de vedere noi în interpretarea fenomenului mirceaivănescian.

În cele ce urmează vom prezenta aspectele pe care le considerăm a merita a fi evidenţiate în acest an. Articolul Ioanei Laslo cu titlul *Călătoria de-o săptămână* readuce, în prim-planul dezbaterilor, volumul *Interviu transfinit* realizat în stil publicistic. Acest articol propune câteva teme diferite de meditaţie faţă de ceilalţi comentatori care au mai abordat acest subiect. Ioana Laslo aminteşte de joaca de la care a pornit realizarea acestui interviu, de faptul că începutul şi sfârşitul cărţii se încadrează simbolic într-o călătorie de o săptămână, despre stilul „ironic–metaforic–paradoxal jucăuş", manieră în care acest volum se desfăşoară.

Poetul, eseistul, traducătorul şi criticul Radu Vancu îşi prezintă articolele scrise într-o manieră accesibilă oricărui tip de cititor, articole care pornesc din frământări interioare, întrebări la care singur încearcă să-şi găsească răspuns. Întrebările pe care şi le adresează sieşi, în primul rând, şi în acest timp şi cititorului, se referă la opera lui Mircea Ivănescu. În primul rând, vrea să-şi rezolve problema legată de postmodernitatea poetului, vizavi de care s-au produs multe interpretări, iar în al doilea rând, este interesat a descoperi dacă este sau nu Mircea Ivănescu un poet discret.

Pentru Ioana Laslo, periplul prin structura *Interviului transfinit* pare a fi o călătorie de o săptămână. Această călătorie începe din momentul ivirii pe lume a poetului, moment marcat de întrebarea pusă de Vasile Avram lui Mircea Ivănescu: „De ce v-aţi născut?" şi se încheie cu moartea, la nivel simbolic, produsă de încheierea acestui interviu.

Atât momentul genezei, cât şi cel al sfârşitului punctează teoria pe care se bazează întregul volum. Începutul şi sfârşitul, minciuna şi adevărul, realitatea şi ficţiunea sunt părţi ale aceluiaşi întreg, fiecare cu definiţia sa, pe care Vasile Avram a învăţat-o de la Mircea Ivănescu. Precum fiecare obiect îşi are umbra sa, precum fiecare provocare îşi are greutatea sa, fiecare aspect literar îşi are amestecul lui de real şi fantastic, de adevăr şi minciună, fiecare fiind o umbră a celeilalte, alături alcătuind întregul. Existenţa individuală a fiecărui aspect este doar o iluzie.

Interviul ia naştere dintr-un joc şi se desfăşoară asemenea unei călătorii, sub formă de joc. Atât timp cât se păstrează această notă de inocenţă jocul pare un prilej interesant de petrecere a timpului, în momentul când acest joc devine solemn, Mircea Ivănescu mizează pe cartea retragerii, promiţând că va continua exerciţiul.

Privit din această perspectivă, volumul propune un final deschis. Registrul în care se încheie acest volum este unul al regretului împletit cu speranţa. Regretul pentru faptul că

Mircea Ivănescu a preferat tăcerea, în locul răspunsurilor la care era solicitat, şi speranţa că va reuşi să-şi ducă la bun sfârşit acest proiect într-un timp viitor. Fapt care nu s-a concretizat nici mai târziu. Exerciţiul început de Vasile Avram oferă o perspectivă, un răspuns, o cheie de interpretare a fenomenului mirceaivănescian, iar cea de a doua parte a întregului, pe care o căutăm, o aflăm în vocea tainică indirect transmisă a scrierilor sale.

Dacă Vasile Avram definește literatura „ca realitate plus ficțiune; adevăr plus minciună", din perspectiva Ioanei Laslo definim fenomenul mirceaivănescian drept cărți despre el plus „romanul" versurilor sale.

Ioana Laslo precizează că materialul din care este alcătuit acest interviu este unul specific stilului publicistic, cu „întrebări, unele clare, concise". Întrebările sunt plasate de Vasile Avram poetului, lăsând „sentinţa" în mâna acestuia. Ceea ce rămâne de precizat este maniera în care percepe Mircea Ivănescu postarea răspunsului. Acest răspuns apare, din perspectiva Ioanei Laslo, drept „o dilatare a întrebării, nicidecum o rezolvare a ei; nu o elucidare a misterului ci o potențare a lui"[1].

Radu Vancu, făcând referire la opera lui Mircea Ivănescu, încearcă a-şi explica de ce există o diferenţă aşa de mare între critica de acum, referitoare la receptarea critică a poetului, şi cea din anii '60, '70, evidențiind că interpretările din ultimii ani l-au transformat într-un scriitor adulat, fiind numit chiar și Doctor Honoris Causa al Universității din Sibiu, ba l-au transformat chiar într-un poet care se vinde bine, drept pentru care în anul 2004 au apărut trei antologii, la trei edituri diferite.

Primul argument adus este legat de faptul că scriitori precum Nichita Stănescu, Marin Sorescu, din generaţia sa, abordează formula „eu sunt x", o formulă concentrată, centrată pe eul liric, pe când poemele lui Mircea Ivănescu pornesc de la formula „eu fac cutare lucru pe care l-am făcut şi alţii, dacă nu chiar toată lumea"[2]. Astfel, poetica lui Mircea Ivănescu face trecerea de la omul excepțional spre omul obişnuit, de la retorica eclatanţei la retorica discreţiei, de la „o fi" spre „ a face", notează criticul

Astfel, prin intermediul personajului Mopete, poetul compune o poveste interioară care se desfăşoară în spaţiul şi timpul sufletesc al amintirilor. Acest personaj râde de sine, îşi enunţă defectele. Versurile sunt în așa fel realizate încât în poezia lui Mircea Ivănescu se poate observa împletirea celor trei genuri literare: liric, epic şi dramatic.

Marca intertextului şi a intertextualităţii este evidenţiată de Mopete, care repetă gesturile omului obişnuit, alături de cuvinte, forme, structuri întregi „ale unor scriitori din spaţiul şi timpul mai multor literaturi pe care de cele mai multe ori nu îi numeşte pentru că nu se simte îndreptăţit să stea cu ei la masă".

Pentru critica anilor '60, '70, Mircea Ivănescu aduce un personaj neoriginal şi cu o operă neoriginală, nevaloroasă, de aceea nu este integrat în canonul oficial alături de Nichita Stănescu Marin Sorescu şi Nicolae Labiş.

Acest articol demontează această teorie, considerând că Mircea Ivănescu întruneşte toate criteriile de care are nevoie un poet pentru a fi numit original. În demonstraţia sa, Radu Vancu porneşte de la o definiție dată termenului de originalitate literară de către Alexandru George, pe a cărui construcţie punctează elementele concrete ale credinţei sale.

Radu Vancu consideră că „discreţia" i-a făcut în acest caz poetului un deserviciu: „opera lirică a lui Mircea Ivănescu îndeplinea încă de la început cerințele în virtutea cărora congenerii lui au fost admiși în canonul oficial. Dăunătoare i-a fost discreția de care s-a înconjurat într-o vreme când se purta declarativismul și ostentația [...]. Mircea Ivănescu a scris de la început o adâncă, originală și existențial-intertextuală poezie a discreției"[3].

[1] Ioana Laslo, *Călătoria de-o săptămână*, în „Vatra", 2005, nr. 11-12, p. 186
[2] Radu Vancu, *Mircea Ivănescu, marea poezie a discreției*, în „Transilvania", 2005, nr. 1-2, p. 40
[3] Ibidem, p. 41

O altă întrebare pe care Radu Vancu şi-o pune se referă la integrarea lui Mircea Ivănescu într-un curent literar: dacă e sau nu postmodern?

În articolul publicat în revista *Timpul*, *Mircea Ivănescu, poet postmodern?* , Radu Vancu demontează prin contraargumente concrete ipoteza lui Mircea Cărtărescu referitoare la postmodernitatea poetului.

Argumentele aduse de Mircea Cărtărescu referitoare la faptul că Mircea Ivănescu îi pare „în întregime postmodern, definitoriu postmodern" sunt luate în răspăr de Radu Vancu: „Ce anume are ea postmodern? În ordinea în care sunt introduse în analiză, următoarele: întoarcerea dinspre tradiţionalele zone ale influenţei franceze şi germane către cele anglo-saxone; biografismul extrem; a tiraniei metaforei şi a «umanismului»; biografismul şi personalismul structura laxă şi nedeterminată; visarea evanescentă şi meditaţia la nimic"[4].

Despre „întoarcerea dinspre tradiţionalele zone de influenţă franceză şi germană către cele anglo-saxone", Radu Vancu precizează că este doar parţial adevărată, pentru că la Mircea Ivănescu nu se poate vorbi doar de influenţă anglo-saxonă socotită, cu precădere, în traducerile din limba engleză, ci se resimt influenţe şi din şi în alte limbi. Primul volum tradus a fost cel al lui Henri Perruchot şi „nu a încetat să traducă din şi chiar să scrie poeme-n franţuzeşte. Limba franceză e o constantă de lectură şi obiect al aluziilor culturale din poemele sale", notează Radu Vancu. Citindu-l pe Rilke, a învăţat tehnica de a rupe versul în orice punct, fără a pierde din energia lirică, consemnează criticul. Tot acesta precizează că în poeziile mirceaivănesciene se regăsesc referinţe la Lichtenberg, Thomas Mann iar poetul face traduceri din Kafka, Nietzsche, Musil, Broch, Rilke, din poeţii germani, publicate în revista *Transilvania*. Totodată îi sunt cunoscuţi şi alţi scriitori decât cei englezi: Guy Scarpetta, Jean Francois Lyotard, Umberto Eco, Gianni Vattimo.

Despre „biografism extrem" Radu Vancu consideră că nu poate fi vorba, mai ales că despre Mopete nu ne sunt precizate date esenţiale, din viaţa sa socială. Nu ştim nici cum este el, cu ce se ocupă, care e locul de muncă, dacă e căsătorit sau dacă are copii. Radu Vancu îl compară cu Henry din *The Dream Song* a lui John Berryman.

Ceea de a treia teză despre „epurarea poeticităţii lirice tradiţionale, a tiraniei metaforei şi a umanismului", realizată prin renunţarea la poeticitatea tradiţională şi abolirea metaforei, este şi ea demontată. Aduce contraargument opinia lui Nicolae Manolescu care precizează că metaforele folosite de Mircea Ivănescu au o splendoare alexandrină, Radu Vancu adăugând: „se poate alcătui o masivă antologie cu remarcabili tropi ivanescieni". Despre structura versurilor mirceaivănesciene, Radu Vancu precizează faptul că arareori poetul alege a scrie sonete, uneori respectă, iar alteori nu ritmul strict determinat, considerând că urmează fidel, de pildă, metrica bine punctată a celebrei rapsodii a lui Topârceanu.

Ceea din urmă ipoteză demontată se referă la „visarea evanescentă şi meditaţia la nimic". În acest sens, Radu Vancu observă că în galeria de poezii scrise de Mircea Ivănescu există şi se poate observa şi gravitatea problematică, „în numeroase poeme ivănesciene, unde vocea eului liric articulează mari întrebări ale existenţei. E vorba de acele puţine poeme despre care am spus că sunt într-adevăr biografice"[5].

Consideră că un atribut potrivit pentru lirica mirceaivănesciană este luciditatea, care face trecerea dinspre o imagine spre cealaltă, aspect evidenţiat şi de Matei Călinescu, care afirmă într-un interviu dat în anul 2003: „Am cunoscut personal şi îndeaproape doi mari poeţi: pe Nichita Stănescu şi pe Mircea Ivănescu. Luciditatea lor poetică este totdeauna uimitoare, în ciuda stărilor psihologice sau corporale prin care treceau".

Despre gândirea lirică a lui Mircea Ivănescu, Radu Vancu precizează că se axează „pe valorile tari ale modernităţii" unde faptul că „fiecare poem îl continuă pe celălalt nu înseamnă

[4] Radu Vancu, *op. cit.*, p. 6
[5] Ibidem, p. 6

că toate sunt la fel de neimportante, ci invers - toate sunt importante, vorbind discret despre înţelesurile majore: moartea, iubirea, poezia, spaima, remuşcările, alcoolul cu infernurile şi paradisurile lui, sufletul – imponderabile ce dau, paradoxal, greutate vieţii".

Demonstraţia lui Radu Vancu este una veridică, credibilă, bine argumentată, făcută din perspectiva unui om profund ancorat în universul poetului şi care nu se lasă dus de aparenţe. De aceea singura sa dorinţă este de a prezenta și cealaltă față a lucrurilor, pentru a clarifica situaţia şi a oferi un prilej de meditaţie asupra acesteia.

Radu Vancu îşi ia rolul justiţiarului în serios, pentru a pune lucrurile la locul lor, fiecare unde şi-l merită.

1. **Bibliografie/References**

Interviuri, convorbiri, confesiuni

- Avram, Vasile (2004) *Interviu transfinit. Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram*, Editura Ecclesia, Nicula, p. 31-32

Studii critice - în volume

- Dicţionarul esenţial al scriitorilor români (2000) Coord. Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, Bucureşti.
- Vancu, Radu, (2007), *Mircea Ivănescu. Poezia discreției absolute*, Editura Vinea, București

Bibliografia articolelor apărute în periodice

- Laszlo, Ioana, *Călătoria de-o săptămână*. [*Interviu transfinit*: Mircea Ivănescu raspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram, Nicula: Ecclesia, 2004], în „Vatra", 32, nr. 11-12, 2005, p. 186-187.
- Vancu, Radu, *Mircea Ivănescu, marea poezie a discreţiei*, în „Transilvania", 34, nr. 1-2, 2005, p. 38-41.
- Ștefănescu, Alex, Alţi *doi poeţi*, în „Convorbiri literare", 138, nr. 9, 2005, p. 16-17.
- Vancu, Radu, *Mircea Ivănescu, poet postmodern,* în „Timpul", 6, nr. 2, 2005, p. 6.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

NTOZAKE SHANGE'S HOLISTIC VISION OF ART

Amada MOCIOALCĂ
University of Craiova

Abstract: Ntozake Shange's Holistic Vision of Art deals with an African American writer of entirely different nature – a surprising combination between a professional dancer, a poet and a playwright, and a novelist – to which two other qualities should be added, those of a mother and a black woman. Ntozake Shange explores life's "nappy edges," the metaphoric terrain just beyond neatly fixed social definitions. There, the sweat of pursuing an intimate, humane connection with the world as well as with one's innermost selves is manifested as a dynamic, affirmative rawness. Hers is a holistic vision within which language, music, movement, icon, and time and space are manipulated so that poetry becomes drama and dance; the political is simultaneously the aesthetic and the personal; and spirituality offers insights which ultimately empower one to grapple with a problematic social world.

Keywords: art, spirituality, nationalism, conservatism,non-comformism

With the 1976 production of *for colored girls who have considered suicide/ when the rainbow is enuf,* Ntozake Shange exploded upon the American national consciousness, claiming for black women a beauty and artistic validity previously denied them. Though her subsequent theater texts have failed to garner the controversial public attention accorded to the first play, Shange has nonetheless remained a significant voice in American theater. Among the hallmarks of her distinctive style are a disregard for conventional, linear, dramatic structure; a crafting of arresting, poetic imagery; shrewd manipulation of nonrational modes of insight; and daring commitment to what are perceived as personal and public truths. In the context of American theater, Shange's dramaturgy is most closely related to that of Adrienne Kennedy and Amiri Baraka; within a larger Western tradition, her most immediate references are the French playwright Antonin Artaud and the German Bertolt Brecht. Though these four writers may appear quite different, particularly in relation to their interest in sociopolitical issues, they are similar in their pursuit of dramatic forms that do not reside wholly within a Euro-American framework. For Artaud and Brecht, inspiration was to be found in the nonillusionist theaters of Asia; for Kennedy, Baraka, and Shange herself, the creative source is African culture as lived in the diaspora.

Born Paulette Williams on October 1948 to surgeon Paul T. Williams and psychiatric social worker Eloise Owens Williams, Shange was raised initially in Trenton, New Jersey. The oldest of four children, she seems to have enjoyed a childhood blessed with material security and loving parents who traveled widely, maintained an international set of friends, and transmitted a pride in African and African American cultures. They exposed the precocious girl to a variety of influences ranging from musicians Dizzy Gillespie and Chuck Berry to writers like Paul Laurence Dunbar, Countee Cullen, and T. S. Eliot. Sunday-afternoon family variety shows might consist of her mother offering selections from Shakespeare, her father performing magic tricks or improvising on the congas, and the children doing a soft-shoe or playing such instruments as the violin, cello, flute, and saxophone. As she was later to reveal in a self-interview entitled "i talk to myself," included in her 1978 poetry collection *Nappy Edges*, family members voraciously pursued whichever arts struck their fancy, so that "any exploration of personal visions waz the focus of my world."

When Shange was eight, the family moved to St. Louis, Missouri, where they lived for five years. There she was among the first black children to integrate the public school system. As later fictionalized in the novel *Betsey Brown* (1985), that experience seemingly left a sense of anger and betrayal at being thrust out of the security of the black community into the known violence of the white world. But apparently it also strengthened Shange's fighting spirit and pride in her own abilities, for in the poem "nappy edges (a cross country sojourn)" she answers actual and would-be oppressors:

my dreams run to meet aunt marie
my dreams draw blood from ol sores
these stains & scars are mine
this is my space
i am not movin (*Nappy Edges*, p. 88)

Though her parents took a keen interest in events throughout the African diaspora, that progressive perspective was nonetheless counterbalanced by a black, middle-class conservatism. As a means of advancing in America, its adherents preached individual initiative and a noblesse oblige understood through W. E. B. Du Bois's "talented tenth" model of relating to the impoverished masses; repression of sexual impulses and other potentially nonconformist instincts; and disavowal of unrefined aspects of African American culture, as often defined by the white mainstream. As Shange admitted in a 1976 *Village Voice* interview with Michelle Wallace, the vacuousness of that class perspective initially led her to rebel by adopting the idioms of the live-in maids who had cared for her as a child. Indeed, only some nine years later with the lush rite-of-passage novel *Betsey Brown* would she be able to represent aspects of her middle-class background.

When Paulette Williams was thirteen, the family moved back to New Jersey, settling this time in Lawrenceville. She had written short stories in elementary school but had been deterred by racial insults. Similarly, at Morristown High School she wrote poetry, some of which was published in the school magazine, but derogatory comments concerning her choice of black subject matter caused her to again abandon this mode of self-expression. During these years she became progressively more frustrated that young black girls had virtually no appropriate models of success. As she confided in the Wallace interview, "There was nothing to aspire to, no one to honor. Sojourner Truth wasn't a big enough role model for me. I couldn't go around abolishing slavery."

After earning a master's degree in 1973, Shange moved north to the San Francisco Bay Area, where she taught humanities and women's studies courses. San Francisco, which had nurtured an earlier generation of Beat poets, at that time offered a fertile environment in which the talents of Third World and white women artists could particularly flourish. At this time Shange was reciting poetry with the Third World Collective and was also dancing with Raymond Sawyer and Ed Mock, whose class routines and formal choreography linked specific folk traditions of West Africa and the Caribbean to the vaudeville and street dance traditions of Afro-America. By discovering in movement some of the intricacies and strengths of her identity as a black woman, Shange found that she was also discovering her voice as a poet. Thus, as she was to write in describing the creative context of her San Francisco years, "The freedom to move in space, to demand of my own sweat a perfection that could continually be approached, though never known, waz poem to me, my body & mind ellipsing, probably for the first time in my life."

The theme of the body and dance as sites of a knowledge whose rhythms constitute poetry is one to which Shange would return again and again. Its importance is related to her likely exposure at this time to such New World African religions as Vodun, found in Haiti, and Santéria, practiced in Cuba. The production of *for colored girls . . .* was like nothing America had previously experienced. Jettisoning the national preference for linearly

structured, realistic plays, the text manipulated poetry and dance so as to create a swirl of imagery, emotions, colors, and movement proclaiming a woman's experience a fit subject for dramatic representation. For many women and men, the performance became akin to a consciousness-raising event. At the outset, seven women, distinguishable from each other primarily by the color of their simple dresses, set forth in the image of a black girl "[who's] been dead so long / closed in silence so long / she doesn't know the sound / of her own voice / her infinite beauty. They announce that what is to follow is a gift or a song calculated to restore her to life. The subsequent collage of danced poems – or "choreopoem," as Shange labeled the text – traces a black girl's eager transition from adolescence (high school graduation and loss of virginity) into an adulthood of stormy relationships with men and eventual self-recognition of a personhood whose legitimacy is divinely natural. Yet, because the women play multiple unnamed characters, what emerges is not an individual protagonist but an essential Everywoman.

Moments of transcendence intersect with what Shange was later to call a labored breathing necessitated by the attempt to withstand racist and sexist social definitions. To the exuberant 1960 sounds of the Motown rhythm-and-blues songs about love, the women initially do the pony, the swim, and other popular dance steps. Sliding effortlessly into the Afro-Latin beat of Willie Colon, they also execute the merengue and the bomba, all in celebration of the wondrous vitality of their bodies and graduation from "mama to what ever waz out there." But a sudden lighting change pierces their joy, plunging them into a misogynist, material realm.

One early poem is particularly remarkable, for it conjoins definitions of woman and of theater treated separately throughout much of the play. Most simply expressed, "sechita" concerns a down-on-her-luck tent dancer who performs for the country yokels in Natchez, Tennessee, while dreaming of the bygone, elegant quadroon balls in St. Louis, Missouri. The splendor of a Creole society insulated from the hostility of poor whites is fleetingly suggested as a counterpoint to the dancer's tawdry, patchwork circumstances in which female sexuality, constructed so as to titillate male desire, is the currency for ensuring economic survival. Accustomed to gin-stained, itchy black stockings and a mirror which "made her forehead tilt backwards/ her cheeks appear sunken/," Sechita cannot dispel the feeling that here in Natchez humiliation is not merely societal but natural, for "god seemed to be wiping his feet in her face/. Thus, dissociating her soul from her person, she dances to reassert her primal connections, seemingly ever more vigorously the more the drunken men aim gold coins between her thighs.

Because Sechita is not simply an object of male fantasy, the actress must do more than narrate a story of degradation. She must also exhort a powerful subject or agent to make her presence known. For that reason, the actress utters the character's praise names: " the full moon/ sechita/ goddess/ of love/ egypt/ the 2nd millennium." Through sound, rhythm, and repetition, through what the Yorubas of West Africa term αṣẹ, or the power to make things happen (which resides in language), she strives to call into being that primordial spirit who presides over the perpetuation of life. Similarly, the performer who dances Sechita's narrative both retraces the ancestral history of female agony and partakes of divine potency. Her experience potentially approximates that of a Vodun devotee who, in dancing and opening her body to trance, serves as a medium of the gods and thereby reconnects herself and the community to all history, past, present, and yet unlived. Through the dynamic of conjuring, as manipulated by speaker, dancer, and musician, Sechita is presented victorious, kicking past the coins thrown onto the makeshift stage to commune with the stars. The poem has thus operated within an African conception of theatre, being simultaneously representational and presentational, functioning both to construct a fictive event as though it were real and to

constitute a moment of transcendence when, dependent on the performers' skills and the audience's beliefs, the human and the divine merge in the body of the dancer.

The initial production and subsequent national tour of *for colored girls...* garnered praise throughout the media, vaulting Ntozake Shange overnight into a celebrity status from which, as she would later acknowledge, it would take years to recover a sense of privacy and focus. It provoked an avalanche of responses that seemingly became a barometer of audience members' identification with larger, feminist issues. As suggested earlier, for many women and men the text was refreshingly honest in naming some of the tensions experienced in heterosexual relationships. Feminism, heretofore represented primarily as the preserve of middle-class white women, was seen to have tangible relevance to the lives of black women and women of color.

But for some in the black community in particular, the text constituted a virulent attack that left untouched the real power source, namely, white men. No positive male-female interactions were presented, and the "beau willie" poem, coming at the end of a long catalog of male insensitivities, functioned so as to accuse all black men of pathological behavior. For that reason, argued proponents of this view, white male critics, whose positions with New York newspapers gave them national influence, could celebrate a newly discovered humanity with black women; they could publicly rejoice in feeling not the least bit threatened, as they presumably had been by the earlier Black Arts plays of Amiri Baraka and others.

In this black community debate, two somewhat separable issues were conflated, namely the audience's interpretation or production of meaning and the media's hegemonic function in shaping individual responses to reinforce values espoused by the dominant power structure. While there is a certain validity to the textual objections concerning Shange's portrayal of black men, the animus behind some of the negative responses seems more related to the latter issue of the media's function. That is, *for colored girls. . .* violated the unspoken code of the 1960s by rejecting the equation of black liberation with male privilege. In bringing certain "family" or intra-racial problems out of the proverbial closet, the text appeared to validate existing negative stereotypes used to rationalize the oppression of black men. Moreover, it did so in an arena that has historically denied black men and women significant opportunities for projecting their own counter-narratives.

But ironically, were it not for a mass media controlled by white men, the text never would have involved large numbers of black people in a much-needed reexamination of male-female relationships. There is yet another irony about which virtually no critic has commented. That is, most of the representations of Shange and the actresses in photographs, posters, or interviews projected images of anger or extreme distress. Underneath all the notoriety and praise was a subtext of aberrant behavior, an insinuation that the play's feminist message could be attributed to suicidal impulses. From either standpoint, white patriarchy was clearly the beneficiary. But as the foregoing discussion has demonstrated, it is nonetheless possible to produce readings that resist these hegemonic designs and refigure the black woman as a self-empowered subject.

BIBLIOGRAPHY:

ANDREWS, William L. Editor. *African-American Autobiography: A Collection of Critical Essays.* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, Inc., 1993).

BELL, Bernard W. *The Afro-American Novel and Its Tradition.* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1987).

ELLIOT, Emory. Editor. *The Columbia History of the American Novel.* (New York: Columbia University Press, 1992).

JAHNHEINZ, Jahn. *Neo-African Literature: A History of Black Writing.* (New York: Evergreen, 1969).

SÎRBULESCU, Emil. *Cartea care vorbeşte: Introducere în romanul afro-american*. (Craiova: Fundaţia Scrisul Românesc, 1999).

WEIXLMANN, Joe and Houston A. Baker, Jr. *Studies in Black American Literature*. 3 vols. (Greenwood, Florida: The Pankevill Publishing Company, 1988).

NARRATIVE STRUCTURES IN THE NOVELS OF RODICA OJOG-BRAŞOVEANU – SPECIALIZED STUDY

Dorina Nela TRIFU
University of Bucharest

Abstract: "Narrative structures in the novels of Rodica Ojog-Braşoveanu – specialized study" is a study on how the writer of detective stories, Rodica Ojog – Braşoveanu, uses different narrative techniques in her novels. The main features of her narrative technique will be illustrated on a single literary work called "Crimă prin mica publicitate". The study is an analysis of the fictional world in her novels, with examples from the above mentioned book. We considered, on the one hand, a classical analysis of diegesis, compositional structure and narrative techniques in the novels of Rodica Ojog-Braşoveanu and, on the other hand, a text grammar and sentence structure as well as slang. All these issues tackled in this study are intended to define the originality of crime fiction in Romanian literature, a branch which has been neglected by literary critics. Rodica Ojog-Braşoveanu and her novels set new directions in literature: the detective novel and the resurrection of historical fiction.

Keywords: narrative structure, murder, study ,detective fiction, narratology.

1. Introducere

Lucrarea de faţă este un studiu despre felul cum îşi concepe naraţiunea scriitoarea de romane poliţiste Rodica Ojog-Braşoveanu. Elemente de naratologie pe care scriitoarea le adoptă în operele sale vor fi evidenţiate pe o singură operă literară, numită *„Crimă prin mica publicitate”*. Studiul este o analiză a lumii ficţionale în romanul poliţist, cu exemplificări din cartea mai sus menţionată. Am avut în vedere atât o analiză clasică despre diegeză, structura compoziţională, structură şi tehnici narative în opera menţionată, dar şi o gramatică a textului ce expune structura frazei şi argoul.

2. Lumea ficţională în romanul poliţist

Universul ficţional în orice roman poliţist, ca şi în filmul de acest gen, are legătură directă cu imaginarea unei crime. Producerea acesteia devine cauza acţiunii. Conflictul se cere descoperit şi este diferit de la caz la caz, de la roman la roman: o boală psihică a unuia dintre locatari să zicem sau dorinţa de înavuţire duce la crimă sau adulterul, căci se spune că iubirea este mai tare decât moartea, iar gelozia şi mai mult, dorinţa de răzbunare, etc.

În proza poliţistă a Rodicăi Ojog Braşoveanu figurează două planuri narative principale dominate de fuziunea trecut- prezent, prin tehnica paralelismului epic privind viaţa personajelor cu puţin înainte de crimă şi trecutul protagonistului. Aşa se întâmplă şi în romanul succint, de dimensiunea unei nuvele mai ample *„Crimă prin mica publicitate”*. Universul fictiv seamănă cu cel din lumea reală până la un punct. Valentina, găzduită de familia Pavelescu se întâlneşte cu pretendentul ei găsit prin mica publicitate la rubrica „Matrimoniale”. Cele nouă fire de liliac primate sunt chiar *„ca pentru înmormântarea ei”*. Crimele sunt elemente romaneşti banale, şi tare neobişnuite sunt obiectele crimei. În romanul analizat, cele două crime – a Valentinei şi câinele Cameliei, vara Valentinei- sunt înfăptuite cu un ac de cusut. Criminalul Coco ironizează poliţia română indirect, deoarece nu este capabilă să descopere adevăraţii criminali, se ocupă cu lucruri nesemnificative ca băutura şi

nu sunt nici capabili să decripteze corect un mesaj: *„M-aţi priponit, bravo vouă! Dar nu trece anu şi ne dăm bună ziua pe Calea Victoriei. Eventual, bem o vodcă pe Bulevard şi ne povestim amintirile. Maiorul Rădulescu încercă să râdă: -Îmi plac optimiştii, maître Coco. De fapt, ce vrei să zici? –Nimic extraordinar… Am urmărit la televizor nişte procese."*[1]

Dorinţa Valentinei de a primi pretendentul în condiţii cât mai bune trădează firea ei dezordonată, cu lucruri aruncate anapoda şi firea ei economicoasă. Prin flashback, este rememorat evenimentul enigmatic al despărţirii de Zaharia, acesta dispărând din viaţa ei fără vreun motiv anume. Abia după moartea acesteia, Zaharia, fostul soţ, declară că a divorţat din cauză că îl plictisea o persoană cu aceleaşi replici, tabieturi, obiceiuri. Înainte de întâlnirea cu fermecătorul din ziar, Valentina rememorează relaţia cu enigmaticul şi diabolicul Coco, celălalt iubit. Asta durează doar ceva minute, în timpul de aşteptare al iubitului găsit prin mica publicitate, la rubrica matrimoniale, momentul fiind surprins prin monologurile sale interioare şi analiza psihologică, trădând nerăbdarea şi nervozitatea: *„«Proasto! Acum îţi veni să inventariezi toţi nemernicii din viaţa ta?» în aceeaşi clipă inima începu să-i bată – senzaţie din ce în ce mai frecventă – asurzind-o. «A sunat sau mi s-a părut?»"* [2]. Imediat intervine senzaţionalul când pretendentul de la matrimoniale este fostul iubit Coco, dar Valentina crede că i se pare, că este doar o asemănare izbitoare între cei doi. Credulă, i se pare o halucinaţie şi are încedere în cel ce se recomandă: Ioan Mareş.

3. Structuri şi tehnici narative

În mai multe din romanele sale, Rodica Ojog- Braşoveanu îşi începe opera cu o crimă *„ex abrupto"*, apoi urmează date despre victimă, familie, mediul în care se învârtea personajul, o anchetă ce aduce cu sine procedeul analepsei, o naraţie retrospectivă. Principiul cronlogic nu mai funcţionează, ci sunt dispuse disparat fire narative, unele aparent fără nicio legătură cu crima. La un moment dat nu numai agentul de poliţie nu face legătura între idei, căci suspecţii au alibi, dar nici lectorul, prin strategema scriitoarei ce uzează de principiul discontinuităţii narative, ce semnifică o dezordine voită a textului, pentru a crea mai apoi surpriza. Romanul poliţist pare un roman cu o cronologie inversă: de la crimă la evenimente retrospective pentru înţelegerea crimei, de la prezent (crima) la investigaţii în trecut pentru înţelegerea crimei (plan retrospectiv). *„Crimă prin mica publicitate"* este opera – poate mai sunt şi altele – în care nu se respectă întocmai această structură narativă, incipitul prezintă viaţa unor inşi banali, pensionari, gazde pentru o femeie sortită a fi singură. Cauza acţiunii captivează: un anunţ matrimonial, solicitant fiind femeia care nu mai vrea să sufere de singurătate, care nu doreşte a fi nefericită. Ce se va întâmpla în urma întâlnirii celor doi? Fatalitate. O anunţă chiar semnele premonitorii, precum ghicitul în cărţi al gazdei – ocupaţie diabolică – care îi arată că eroina e sortită a fi nefericită. De data aceasta, de'abia în capitolul al treilea se vorbeşte despre crimă.

În privinţa timpului, *"există un timp al universului narat şi un timp al discursului. Pornind de la această categorie, formaliştii ruşi au distins fabula (însemnând ordinea evenimentelor) de subiect (însemnând ordinea discursului). Dacă timpul fabulei şi cel al subiectului coincid sau fabula şi subiectul sunt paralel organizate, ne aflăm în faţa unui epic sărac. De aceea paralelismul este distrus prin inversiuni, fie prin tehnica imbricării sau intruziunii unei povestiri în megaistorie. (Al. Călinescu,Perspective critice, Iaşi, 1978, p. 7-*

[1] *Rodica Ojog-Braşoveanu, „Crimă prin mica publicitate", p.80*
[2] *Rodica Ojog-Braşoveanu, op.cit., p. 19*

29) .[3] În opera analizată în acest studiu, epicul este bogat, captivant, prin tehnica revenirilor în trecutul defunctei.

"Aspectul, punctul de vedere sau viziunea, după T. Todorov, indică felul în care e percepută povestirea de către autor sau relația dintre naratori și personaje (viziune e termen împrumutat din critica plastică – echivalent cu raccourci-ul)" [4]. Perspectiva narativă este omniscientă, cu focalizare zero, viziunea *„dindărăt",* narator heterodiegetic, neimplicat în evenimente, prin preferința pentru relatare la persoana a treia. Perspectiva personajelor asupra Valentinei este diamentral opusă. Domnul Pavelescu o crede *„o fată bună"*, în timp ce soției dumnealui îi este antipatică, pe motiv că nu știe să se comporte în societate. Naratorul, deși omniscient, are totuși abilitatea să strecoare cu finețe îndoiala pentru cititor, spunând despre pretendentul Valentinei că nu era genul de persoană care caută să se căsătorească printr-un anunț. În privința protagonistei, perspectiva auctorială este dublată de punctul de vedere al personajelor. Domnul Pavelescu o crede fată bună, în timp ce gazda ei vedea că e incapabilă să se descurce. Ce imagine își va face lectorul despre personaj, caci Valentina afișează diferite fețe, naratorul omniscient dezvăluind și o altă latură a ei, incredibil de crezut. În scrisoarea primită, dar pe care nu are cum să o citească, Valentinei i se aduce la cunoștință că lipsa ei la o anumită adresă ar avea consecințe. De aici putem trage concluzia că și ea era o mică spioană; sau poate nu.

Revenirea la trecutul Valentinei, rememorarea iubirilor periculoase trecute se face prin tehnica inserției. Prin tehnica flashback-ului, ce presupune o revenire în trecut, de data aceasta cu funcție de iluminare asupra criminalului, este relatat și episodul aventurii sale cu Coco.

Anticiparea este unul dintre procedeele discursive care *„permet de projeter le lecteur dans l'avenir où de lui faire absorber l'action présente, en sachant d'avance l'issue de l'action ou la destinée d'un personage."*[5]. Neliniștea doamnei Pavelescu Lili când află că a fost publicat anunțul matrimonial despre Valentina este un moment anticipativ al evenimetului tragic: *„- Nu știu, dragul meu… Dar parcă am așa, o strângere de inimă… Din senin…"*[6] Altă secvență anticipativă este redată prin monolog, când domnul care cumpără liliac pentru întâlnirea amoroasă cu Valentina se gândește la moartea acesteia: *„Un gând straniu străfulgeră mintea bărbatului: «Primele flori de pe mormântul ei…»"* [7]

În plus, sunt în aceată narațiune și răsturnări de situație: Valentina este asasinată aflându-se în brațele pretendentului, când ea tocmai se pregătea de un moment dorit. Cine și-ar imagina un om venit s-o curteze să fie chiar criminalul? Sunt unele interogații care stăruie în mintea noastră și nu se poate da un răspuns concret nici după terminarea cărții. Să fi avut vreo legătură moartea Valentinei Căliman cu scrisoarea pe care ea o primise cu cinci ani în urmă, dar pe care soții Pavelescu uitaseră să i-o înmâneze? Un element al epicului este surpriza: lui Zaharia i se pare un anunț extraordinar moartea lui Vali. Să-și fi urât soția până să-i dorească moartea?!. Prin bucuria trăită la aflarea veștii că fosta soție e moartă, el va deveni suspect, pentru ca suspiciunile să cadă în momentul prezentării celuilalt iubit, Coco. În mod tot surprinzător, alt personaj, probabil Coco, crede că Valentina este o victimă a Revoluției, moartea ei având legătură cu politica.

4. Sintaxa frazei și argoul

[3] Apud Elena, Dragoș, *„Structuri narative la Liviu Rebreanu"*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 27
[4] ibidem
[5] http://education.alberta.ca/media/6739783/annexes.pdf, p.295
[6] *Rodica Ojog-Brașoveanu, op.cit., p. 9*
[7] *Rodica Ojog-Brașoveanu, op.cit., p. 16*

Sintaxa frazei e realizată în aşa fel, încât mai peste tot autoarea urmăreşte să ne destindă. Mişu Etîcî e porecla pe motiv că numele este prea lung. Personajul doarme în ciorapi de lână din cauza caloriferului rece. Umorul este realizat prin diferite replici ca aceea în care doamna Lili o învaţă pe Valentina să-şi trateze pretendentul cu un coniac, nu *„cu sirop de tuse”*.

Conţinutul şi expresia sunt în relaţie de dependenţă. Doamna Lili povesteşte despre fostul soţ al Valentinei că acesta nu suporta apropierea soţiei. Conţinutul pare o idee banală despre familiile ameninţate de destrămare, dar expresia este una în care se împleteşte comicul cu tragicul: *„- Cum nu înţelegi? Rosti patetică: Nici măcar pijamalele nu suporta să li se atingă. Nu ţi se pare de ajuns?”*[8] .

”În estetica modernă, limbajul nu mai transmite numai un conţinut, ci ci încorporează, adică e conţinut şi formă în acelaşi timp.” [9]*(Op.cit., p. 11)*. Enunţurile au figuri de stil ce trădează comicul, cum ar fi hiperbola ce se îmbină cu o exprimare licenţioasă: *„Îl saluta jurnalistul, proastele de la pâine şi poştă îi zâmbeau până la cercei, arătându-I ce dentist bun au…”* [10]. Repede, naratorul schimbă registrul stilistic, de la registrul comic, la tragic-comic, apoi cel argotic şi nu în ultimul rând registrul metaforic: *„Ce mai adesea însă gândurile i se întorceau pe uliţele trecutului.”* [11]

Pentru decriptarea limbajului estetic e nevoie de un ”*cod artistic”,* care în concepţia aceleiaşi autoare, Elena Dragos, deţine: *” a) ”dicţionarul sau inventarul de semne; b) reguli de combinare a semnelor; c) o structură ce determină ierarhia semnelor;” (ibidem)*Exemple de argou abundă în fiecare scriere a autoarei, ca să exemplificăm câteva: *„vânzătoare trăznet”, „prospătură”, „piţipoance”*.

5. Concluzii

Credem că romanul poliţist este un nou tip de roman, nu neapărat gen minor, cu tehnici narative ce depăşesc modernismul, cu subiect atractiv pentru unii, respingător pentru alţii, datorită, respectiv din cauza aceluiaşi element recurent: crima sub toate formele ei.

Prin analiza structurii narative în opera scriitoarei, în acest studiu sperăm că am reuşit să punctăm rolul şi specificul prozei poliţiste în literatura română, ramură trecută cu vederea un timp de critica literară. Cu opera Rodicăi Ojog- Braşoveanu se trasează în literatura noastră direcţii noi: romanul poliţist şi resurecţia prozei istorice.

Bibliografie:

Dragoș, Elena, „*Structuri narative la Liviu Rebreanu”*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, București, 1981

Ojog-Braşoveanu, Rodica, „*Crimă prin mica publicitate”*, Editura Universitară, 2009.

Sitografie:

http://education.alberta.ca/media/6739783/annexes.pdf

[8] *Rodica Ojog-Braşoveanu, op.cit., p. 21*
[9] Elena, Dragoş, *op.cit., p. 11*
[10] *Rodica Ojog-Braşoveanu, op.cit., p. 66*
[11] ibidem

TRAIAN CHELARIU AND THE REWRITING OF THE MIORITIC MYTH

Dana-Alexandra DOLGU-URSULEANU
"Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: "The myth abnegation is the action of effeminacy" says Traian Chelariu, an author from Bukovina living in the ages of 1906 – 1966. According to him, the myth represents "the hypothesis where the logical and psychological functions from our human being are going to mingle in a present stem". Thus, the author manages to revitalize the myth of Miorița through the dramatic opera The Carpathian Ballad. A fairy tale in six tableaus, which presents the same story of the murdered shepherd, but in a complex manner, with intrigue of miraculous creatures.

Keywords: Traian Chelariu, Miorița, myth, dramatic opera, ballad.

The myth as an assumption

*"*The abnegation of the myth is a devirilisation. The myth is not a mendacity but an assumption, if we can speak about assumptions whither the logical and psychological functions of ourselves/our being are identified within a base which is present in paleoncephalon, in neoncephalon and in all the nerve substance layers. But the assumption is the first great victory of a human being, more precisely, of a man, towards the unknown adjacencies of the world.

The myth as an assumption, as the incipit of constructing your own world, as a winning stratagem in the first fight of figuring out the mysteries represents the first step of finding out the truth, of cultural incorporation of the mystery*."* (Traian Chelariu, 1989, p. 210)

Traian Chelariu, the Bucovina XX century writer vehemently argues this point of view both theoretical, in his volume of philosophical reflections *În căutarea Atlantidei,* and practical, through his play *Balada carpatină.* Raised in the spirit of the Cernauti prestigious schools, educated in the academic environment of Paris and Berlin but stopped from his ascension by the dictatorship imposed after the Second War, Chelariu is an author who succeeded to write poetry, prose, plays and memoirs. His literary work contains 8 volumes published during his life and five volumes published after his death; each of these volumes has the power to convert the personality of the author in a symbol of Bucovina culture and of the avatars of a Romanian inter-war writer. (Angela Furtună, discourse, July 2011) In an intrigant manner, the volumes of reflections and memoirs establish the main theoretical basis both for his writing as for the daily life of the author, containing surviving formulas in foster social environments and the journals of his literary works. In this way, it can be seen that the author is building the definition of the myth in a few pages of his volume *În căutarea Atlantidei and* then he applies the theories for valorising the myth, using them as sources of inspiration in his literary work.

The *mioritic* myth

"But myths have neither time nor space. They are crystallizations as mathematicians' theorems. Or just like the Platonic ideas. If you do not meet them anywhere it is not their fault. How can you meet them if your ways are permanent practical deviations from the ideal form?"(Traian Chelariu, 1989, p.8)

The Romanian modern culture is also in a permanent deviation from the perfect form, which offers texts and symbolic manifestations where we can find fragments, segments or they send us to structures, representations with mythic valence. Therefore, the modern Romanian texts show mythological information which can disclose mythical sequences (characters, places, action outlines, objects, animals and plants) through resemnification, decontextualization, releasing from the actual functions, being projected to a possible past in which it could have had functions, meanings and mythical application. (Mihai Coman, 2008, p. 309-310)

As a result, the myths return to modernity masked, desacralised. Contemporary thinking approaches to the same aim: to know and to explain myths. Modern societies assume from the structure of the myth only aspects which are in concordance with the expectations and the imaginary of the contemporary man; therefore, the myth obtains new forms, which are appropriate with the context in which it is found.

For example, we can speak in the same way about the *mioritic* image that represents the Romanian myth of death, which becomes source of inspiration for many literary works. Thereby, the Romanian *mioritic* myth which presents a wonder-working sheep which reveals to her master, the shepherd, the conspiracy planned against him by two other shepherds, assumes different cultural forms, the majority of them being literary works. The dissimulation of the myth into the model of a folkloric poem is the most spreaded version, followed by epic and dramatic rewritings.

Traian Chelariu subscribed to this process of creation under folkloric inspiration-pastoral, giving life to the dramatic work entitled *Balada Carpatină,* which presents the same story of the murdered shepherd but in a more complex manner, with the intrigues of some miraculous beings. John Vreme is a young old man who has among his sheep a new kind of sheep, Miorița, this race is also wanted by Cornea, an old man who owns 3000 sheep on many fields and valleys. The ballad is completed by the presence of certain characters such as: Vidra, sort of an earth sister of the *iele* which represents the reason of arguing between the two old men; The White Hermit, a wise old man; The Old Mother, John's mother and The old witch, Vișana. Yet, the action of this ballad does not resemble with the first version because it revolves around the theme of love which takes shape through the story of a consecutive and unconsummated relation. The old man Cornea loves Vidra in a telluric and proud way and Vidra loves the innocent young boy John, who is not convinced of the feelings he has for the woman because his dream is to find the beautiful *iele*. Traian Chelariu rewrites the *mioritic* myth by adding the *iele* myth, ending with the death of the young old man and with the death of Miorița: if John Vreme dies because of the game invented by the *iele*, the sheep dies because of the old witch Vișana who wants to destroy the dream of the young shepherd.

The Carpathian Ballad

*"*Search in the myth the mystery and in the mystery the truth. This is the way to the arise of the truth, the way, the life and the truth." (Traian Chelariu, 1989, p. 112)

The rewriting of the *mioritic* myth in the manner of Bucovina writer is conceived in a Romanian fairytale manner, with elements specific to the Geto-dacian people, due to the wish of revitalizing an archaic type of thinking and living.

From placing the action in a traditional time and space ("The place and the time in which the action from Miorița takes place – Area bordered by woods and beautiful cliffs", Traian Chelariu, 1976, p.155), to the characters which are specific to the Romanian frame (*Iele*, the shepherds, The old mother), the author reconstructs the context specific to the myth. Traian Chelariu also succeeds to revive the pastoral environment by using an archaic language („drăgănele", „traistă", „devale", „prăsire", „nouri", „vădită") which leads the reader to the atmosphere of the mentioned time. Human's connections with nature and animals are shaped

by the writer through the appearance of some invisible characters, intrinsic echoes of the main character, which contribute to the reconstruction of the Romanian mythic environment.

In this way, The Voices of the sky and of the earth, The voice of the *iele*, the voice of the bird which doesn't sleep, replenish the dialogue between Ion Vreme and the nature, forming a complete image of the well known unity between man and nature. In the matrix of forming the Romanian old pure border we can also find the main character, the old young man, who is characterised as "a kind of Prince Charming, finder of the Good and of the Beauty"(Traian Chelariu, 1976, p.152). Ion Vreme is the carrier of the delicate romanian soul, who hears the voice of the nature, he is reconcilead with the life of the mountains, he feels the joy of simple things

(looking at some mountains, singing a doina) and he looks detached the idea of the end of life ("death comes when it has to come', ……'How would I cherish the doine if they didn't have an end", Traian Chelariu, 1976, p.183). This is the uninitiated finder of beauty, of unknown, who tries to give a sense to his life through finding the *iele*. The *iele* represent a romanian specific mark of myth, which are represented in the play through a choir which appears only in the moments of loneliness of the old young man, murmuring a dizzy song : "Here we are! The *iele*! The good ones, the bad ones… the murmuring of the fountains, the shadow of the sink holes, the fog of the mountains, the murmur of the woods…the noise of the fallings, of the water and of the evenings – The voice of the quietness, and of the qiuietness! Of the good things and of the bad things, After the falling, we banish the madness, We bring them madness! Here we are! The good ones and the bad ones". (Traian Chelariu, 1976, p.156) Their image depicted from Chelariu's play remains as undefined as the image from the Romanian mythology, becoming an appearance which predicts death.

The elements which bring change and escape from the schema of the ballad Miorița, are represented by the construction of some antithetic figures which expand the number of characters and knot a complex action. For example, the image of the *iele* in the mirror is represented by Vidra, the terrestrial sister of these, who succeeds to become a reason of building the plot. Then, the antithetic image of Ion Vreme is old Cornea, an old shepherd, with telluric ideals and controlled by powerful instincts, therefore totally different, compared with his younger opponent. Other two pair of characters are old Vișana and the Old mother, two embodiments of mothers. If the first one is a greedy and cunning old woman, unprincipled who wishes to marry her daughter with the old shepherd in order to become the mistress of the surroundings, the second is a fatless gentle small woman who is looking for her son, anticipating the misfortune which will come.

The infidelity of the *mioritic* model is achieved especially by using the theme of love, which represents the engine of displaying the action, the old Cornea wishes more the love of Vidra, the girl who loves Ion Vreme, than the new kind of shep. Therefore, a love triangle is produced, a triangle which remains opened because the young shepherd has his own utopian ideals which concerns the *iele*. The *mioritic* rewriting of Traian Chelariu emphasizes two types of experiences: the telluric one, dominated by instincts and felt by Cornea and Vidra and the ideal one, intrinsical, felt in a simple way by the old young man.

In the end of the rewriting, the author gives back the balance of the universe through Ion Vreme's death because of the *iele*, the Miorița sheep and because of old Vișana and of old Cornea from Vidra's revenge. The third scene of the last act, shows in a symphonic manner all the voices of the nature, including that of the *iele* and the voice of the balancer character of the White Hermit, which reproduce lyrics form the popular ballad Miorița, suggesting the mythical character of this text.

Bibliography:

1. Bălteanu, Valeriu, *Micţionar de mitologie românească*, Galaţi, Ed. Fundaţiei Universitare „Dunărea de Jos”, 2001;
2. Chelariu, Traian, *În căutarea Atlantidei*, editura Dacia,Cluj Napoca, 1989;
3. Chelariu, Traian, *Teatru*, Editura Minerva, București, 1976;
4. Coman, Mihai, *Introducere în antropologia culturală. Mitul şi ritul*, Iaşi, Polirom, 2008 ;
5. Coman, Mihai, *Studii de mitologie*, București, Ed. Nemira, 2009;
6. Furtună, Angela, *Traian Chelariu – sau despre rostul cărților când un martir ne veghează biblioteca*, discourse at The Days of Bukovina Library, iulie 2011;
7. Marian, Florea Simion, *Mitologie românească*, Bucureşti, Ed. Paideia, 2000.

ACKNOWLEDGMENT

This paper has been financially supported within the project entitled ***„SOCERT. Knowledge society, dynamism through research”,*** contract number POSDRU/159/1.5/S/132406. This project is co-financed by European Social Fund through Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013. **Investing in people!**

MIHAI EMINESCU AND TÉOPHIL GAUTIER - FROM THE "AVATAR" TO "POOR DIONIS"- BETWEEN UNSLEEPING AND DREAM

Mihaela-Gabriela PĂUN
University of Bucharest

Abstract: The study "Eminescu and Théophile Gautier-from the "Avatar" to "Sărmanul Dionis"- between unsleeping and dream" constitutes an application on the literature field. The thesis in which direction is argued is the following: The fantastic prose finds a new beginning, both in Romanian literature and in the French one through Mihai Eminescu and Théophie Gautier. In his cultural assimilation, Mihai Eminescu reads the works of Gautier and even imitates a fragment from "Avatar", at the end of the novel "Sărmanul Dionis". Both of them have in common the passion for the Indian philosophy and for the fantastic, evidence which can be noticed from the two works observed in the title. Conclusion: The influence of Théophile Gautier upon Mihai Eminescu cannot be proved actually, but can't be excluded either. A comparative look upon the novel "Sărmanul Dionis" and "Avatar", indicates similes, but also a difference of construction of the narrative plan, a better knowledge of the Indian philosophy by Mihai Eminescu and a bigger elegance in swinging among the real and the imaginary plan, between reality and dream.

Keywords: fantastic, fantastic literature, real-imaginary, reality-dream, dream.

1. Introduction: The concept of fantastic in a romantic vision

The romantic writers are those who orientate upon the liberty of the spirit which implies releasing the creative imagination in different forms, such as: the fabulous, the miraculous, the unusual, the supernatural, the fairy, the metempsychosis, duality, life as a dream, the androgen. These are just a few steps to enter into the other dimension formed by another time and another imaginary space, tangential with the real space.

The concept of "fantastic" claims its origins in the Latin word "phantasticus" and in the Greek word "fantastikos", both meaning "imaginary, unreal". Gilbert Durand in "Structurile antropologice ale imaginarului" considers the fantastic as a unique dimension of the human, creative emanation, from the incipient phase of a theoretical and practical creation, considering that this has an important role in the transcendental structure of the imaginary. In this sense, we can notice the remark of Roger Caillois, who considers the fantastic as being "a threatening, an innovative break in the world of the real", a situation generated by "the hesitation of the reader between understanding a rational solution and a supernatural solution", considers Tzvetan Todorov (R. Caillois, 1971, T. Todorov, 1973). In the essence, the fantastic affirms as an aesthetical category, present in different literary species, swinging between real-unreal. Finite- indefinite, logic, illogic, object-sign, promoting the strange, enigmatic, the miraculous, producing fear, restlessness, terror and communicating through a dialogue literary-artistic between the creator and the reader.

Because the fantastic is a literary "genre" with many "sub" genres, many times ambiguous in delimitation, its defining overcomes a certain difficulty which implies overtaking the concept fantastic. Its beginning starts with presenting the notions real and fantastic. In the preview of the book "Elixirul de viață lungă", Irina Mavrodin offers a new perspective in what concerns the fantastic, taking into account intertextuality, through an implied category- the verisimilar, which breaks the coherence of the universe, through the supernatural element, as a defining constant. While Ioan Vultur approaches the problem of the

fantastic from the perspective of communication, processes of communication and textual aspects, Irina Gregory establishes, like Sigmund Freud, an identification of the concept with the strange element, generating restlessness, considering it "a break in the order of the real world, a "disequilibrium characteristic to the modern conscience", but also " a miraculous history narrated in a realist manner" (I. Gregori, 1996). Gheorghe Goldeanu in "Mircea Eliade - poetica fantasticului și morfologia romanului existențial", identifies another dimension of the concept, by "breaking up the sacred from the profane" (G. Goldeanu,1997, p. 39). Also George Bădărău in his volume "Fantasticul în literatură", identifies the roots of the Romanian fantastic in folklore, the mythical-magical thinking, folklore-books, German romanticism and the prose of E. A. Poe (George Bădărău, 2003). Based on a hidden dimension of the soul, the fantastic allows an approach by the greatest mysteries of the existence, love and death. If death integrates us in nature, love, in the opinion of Ion Biberi takes us "on the authentic line of the biologic and vital", because through this we confess to each other, the loved one and the world gets a new dimension (Ion Biberi, 1971, p.188). This new dimension is generated by the feminine apostasy, because "the human type we prefer into the other one, presents the profile of our own heart", considers Jose Ortega y Gasset in 1995, in "Notă despre iubirea curtenească" (Jose Ortega y Gasset, 1995, p. 62). Coming back to Ion Biberi, we can say that the fantastic manifest the highest form of existence by presenting the spiritual attitude of the man towards himself and the world, but also by adding the real near myth and symbol. In this sense, the fantastic, through metaphoric speeches, mythical values and symbolics, offers us an overview upon the world, realizing an important aesthetical and anthropological perspective.

In what concerns the fantastic prose and its reality, Ioan Dersidan, recognizes its value through the capacity of "assuming the imaginary" and his "referring to knowledge" (I. Dersidan, 2000, p. 18). That's why, by denying and overcoming the real , the fantastic manifest itself through imaginary and mood, which are organized in images-"symbolic constellations" focused on the " gliding towards the real and rational, into arbitrary signs, proposing metamorphosis, recombination and getting over languages and moods" (I. Dersidan, 2000, p. 82).

In the Romanian literature, the folkloric fabulous, the magic and mythical miraculous, forms the most important vein of the Romanian, fantastic prose, imprinting a uniqueness which differentiates it from the other literatures. Mihai Eminescu offers to the Romanian fantastic the most authentic romantic dimension. In the opinion of George Călinescu, in „Eminescu's works" we can identify forms of the romantic fantastic: the migration of the man into a cosmic space, changing and combining worlds, representing sidereal spaces by contemplating the plurality of the worlds, the music of the spheres, strange spirits belonging to the underground world intervening in the human existence, demolishing the human being, swinging the ego between real and imaginary, disgusting contrasts, the alive corpses; and not lastly the imaginary reconstruction of primordial chaos in the poetic cosmogony.

In the French literature, T. Gautier "is the representative of the romanticism, but having ideas of an artist", as Albert Thibaudet says in "Histoire de la literature francaise" (A. Thibaudet, 1936). In what concerns approaching the fantastic, he proves to be original through his modality of revealing the phenomenology of this genre, in which the hesitation is valorized in a certain manner by the oddity of the happenings the characters of Gautier get through, always at the limit of natural. In what concerns the originality of its writings, L. Ulici affirms in the preface of the book "Avatar": "The equation of the hesitation is developed in different variants from a story to another, and the 5 imaginary stories create a unitary picture of the fantastical characters and a particular case as well. Maybe their special charm comes from the fact that presenting a theoretical principle, generalizing, of the fantastic, they manage to dissolve the general characters into an epic multitude, having a strange particularity" (L. Ulici, 1973, p. 11). Both of them "see" in the dream a modality of existence of the fantastic.

2. M. Eminescu and T. Gautier - between unsleeping and dream

For the romantics, the dream is the most important existential axis, defining for their way of thinking and feeling, as a second life, an escape from an ordinary present, in an universe of the endless freedom. In this sense, Zoe Dumitrescu-Bușulenga says that "the dream was for the romantic writer the cure of the suffering, the condition of the knowledge, the generator of the myths, the poetical mood by excellence […]. Through the dream, the time and space were abolished; through dream the hero could have adventures of the humanity or spirit, touching the condition of the universality and reintegrating in the cosmic macro-rhythms" (Z. Dumitrescu-Bușulenga, 1976, p. 129). In "Dicționarul de simboluri" Alex Chevalier and Alain Gheerbrand considers the dream "the best agent of information in what concerns the mental mood of the one who dreams [...] it is for the one who dreams a image upon himself, often unsuspected, it is a revelator of the ego and self" (Alex Chevalier & Alain Gheerbrand, 1995, p. 457).

For Eminescu, the dream represents the revealing pulsation of his genius in transfiguring the reality through which he projects his ideals: "So much have I dreamt, So much have I dreamt, that I am not from here now", says Leon-Paul Fargue, motto-words of the chapter "Romantic sky", from "Sufletul romatic și visul" of Albert Béguin, which fit the poet as a glove (A. Béguin, 1998, p. 206). In this context, the rality as we think about it, configured by the creative-self from the demiurgical apostasy, derived idea from the philosophy of Fiche, as H. Sanielevici says in "Cercetări critice și filozofice": "If the world is a creation of the ego, if the phenomena are within us, then the space and time are in us too, then individual means almighty and must sing the achievement of his desires in his deepest soul" (Sanielevici, 1986, p. 52). I think that the most beautiful definition of the dream at Eminescu, can be encountered in "Geniul pustiu": "a sunny world for me, a world full of the clear beams as a diamante, clean stars as gold, dark and perfumed green of the bay groves- the dream opens his golden bars and let me in his poetical and forever young gardens" (M. Eminescu, 1972, p. 152). T. Gautier considers that the dream is not synthesized into a definition, even if he wrote a poem called "Dream" (Rêve).

The bond which connects Mihai Eminescu and Théophil Gautier is the final of the novel "Sărmanul Dionis", which contains a quote from Gautier: "Not always are we from the country who saw us growing up, and that's why we are looking for our true country. Those that are made in this way feel exiled in their city, strangers in their home and exhausted by an inverse nostalgia….It would be easy to be only about the country, but it is also about the century where there truly existence must have happened…..I like that I once lived in the East and when the during the carnival I disguise with some gabardine, I imagine to wear again my true clothes. I was always surprised that I don't understand the Arabic language. I must have forgotten it. "It is interesting to be noticed that what I have already said is anticipated in a few questions of the author: "if it was a dream or not, that is the question. Isn't it that the off-stages of life is actually a producer whose existence we cannot explain? Aren't we like some figurants who [...] come on stage, go around and appear again? [...]. Isn't it possible that someone, living, can have moments of a retrospective lucidity which may seem to us like the artifacts of a man form a long time ago, who no longer exists?" (M. Eminescu, 2009, pp. 84-85). These questions decode the philosophy of Eminescu about life and about the existence of a long line of people, gathered in the existential matrices of an only God, expressed also in the poem: "But if all people died/Others would be born again […]/ "From the bosom eternal yesterday, lives today everything that dies''/ "Because everyone is born to die/ And die to be born again", where we can find the Indian influence (M. Eminescu, Luceafărul). I consider that no one can certainly know the source of inspiration of Eminescu, even if the simile with

the Indian philosophy is very obvious sometimes and the French literature can be a source of inspiration, although some critics are against this idea. Between the novel "Sărmanul Dionis" of Mihai Eminescu and some paragraphs from "Avatar", by Gautier, in the study "Eminescu și cultura franceză", I. M. Rașcu establishes a few correspondences. Among these, I will note the quotation where words of Visnu appear, and is above the gate through which we enter in the serenity world in "Sărmanul Dionis" (Rașcu, I. M, 1976, p. 216). In what concerns these analogies realized by I. M. Rașcu, Amita Bhose, in the study "The literary prose of Eminescu and the Indian thinking" points out:

- "Eminescu says clearly that the quotation was written with Arabic letters, while Gautier speaks
  about "Indian hieroglyphs", an inexistent thing";
- "Eminescu is preoccupied by the successive transmigration of the same soul, and the curer of
  Gautier makes the "transplantation" of one's soul into another one's;
- "In "Avatar", Gautier describes an "Indian "world, giving many insignificant details ("the
  marble ladder from Benares"), confused (Brahmin instead of priest or dwarf), and wrong (Buddha was a great admirer of the great god Mahadevi etc.) and conjures an occult India, full of fakir";
- the doctor Balthazar from "Avatar" describes Indian scenes, often pronounces the terms
  "eternal" and "infinite" even if they don't have any connection with the subject, and in the process of reciprocal transfer of the two souls, he uses "alchemic" solutions, unknown to the Indian legends.He pretends to know the creative word of Visnu, which means only another confusion; in the Hindus trinity, Brahma is the creative god and Visnu is the one who keeps the balance of creation"(…) the theories exposed by the characters of Eminescu in "Sarmanul Dionis" adapt to the one in "Upanisade";
- "The moral frame in "Sarmanul Dionis" is superior to the one in "Avatar" and closer to the one
  from the "Legile lui Manu", because Dionis wants to defeat the time to reveal the supreme truth of the world; he "doesn't crave for someone else's faithful wife", as Octav de Saville, "because in every reincarnation he is bound to Maria's soul, his unique love"
  (after Amita Bhose, "Proza literară a lui Eminescu și gândirea indiană").

With all these differences, the Indian critic doesn't exclude the possibility that the French literature may be one of the sources of inspiration which, stirring his curiosity, determined Eminescu to fathom the Indian philosophy. In this sense, Amita Bhose points out: "Both authors, Gautier and Eminescu, reveal an Indian world, the first one in an explicit way, and the second one in a more subtle and suggestive way. At Gautier, there is a bizarre India, like some naïve movies from our century; In Eminescu's work it is recreated an India of the wise men, a spiritual India, to which many great thinkers like Goethe and Schopenhauer aligned. Going towards India, Gautiers reaches the profane and Eminescu starts from the sacred. The work of Gautier is written according to those times, and the work of Eminescu addresses both to the readers after centuries and overseas" (Amita Bhose, "Proza literară a lui Eminescu și gândirea indiană").

3. **Conclusion:** Both Eminescu and Téophil Gautier are guiding marks. In what concerns the role
   of Gautier in the literary dynamics of his époque, he is the promoter of the impersonal literature. In this sense, Gustave Lanson said: "The importance of Gautier is great in our literature: on one side, through his hatred towards everything that was bourgeois, he released the eccentric romanticism, unhealthy, presented as ferocious and immoral; he generated

Baudelaire. On the other side, the exactness of painter made him come out of romanticism; he renounced to the subjective lyrics for the objective, the model. It is the beginning of the impersonal literature."(G. Lanson, 1893, p. 954).

In what concerns Eminescu, presenting a fascinating universe, through originality and the diversity of the approached problematic, he inaugurates a new direction in the Romanian prose: the direction of the philosophical, metaphysic fantastic. He surprises in a romantic manner the predisposition to the mysteries of the universe, of love- the only capable of imposing a favorable solution to a diabolic pact, and of the death. Assimilating the autochthon, archaic layer, of the faiths and pre-Christian thinking which imprinted his thinking, on one side, but also the context of its manifestation in the universal literature, which Eminescu knew in a certain manner and which imprints his thinking, he imposes as a genial Romanian, authentic in the constellation of the great thinkers of the world.

Bibliografie:

Bădărău, G. *Fantasticul în literatură*, Iaşi: Institutul European, Colecţia Memo, 2003.

Béguin, A. 1998. *Sufletul romantic şi visul*. Bucureşti: Editura Univers.

Bhose, A. *Proza literară a lui Eminescu şi gândirea indiană.* Disponibil: http://amitabhose.net/Articol.asp?ID=70.

Biberi, I. 1971. *Eseuri*, Bucureşti: Editura Minerva.

Boldea, I. 2012. *Mihai Eminescu: Timp, poezie, vis* în *Time and Literature*, Analele Universității din Oradea: ALLRO, vol 19, Editura Universității din Oradea.

Caillois, R. 1971. *În inima fantasticului*, trad. Iulia Soare, Bucureşti: Editura Meridiane.

Chevalier, A & Gheerbrand, A. 1995. *Dicţionar de simboluri*. Bucureşti: Editura Artemis.

Dersidan, I. 2000. *Sarmanul Dionis,* Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Dumitrescu – Buşulenga., Z. 1976. *Eminescu – Cultură şi creaţie*, Bucureşti: Editura Eminescu.

Durand, G. 2000. *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere Marcel Aderca, Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic.

Freud, Sigmund, 1991. *Interpretarea viselor*. Traducerea Nicolae Anghel, Bucureşti: Editura „Măiastra".

Gasset, Jose Ortega y. 1995. *Notă despre iubirea curtenească*. În volumul *Studii despre iubire*. Traducere de Sorin Mărculescu, Bucureşti: Editura Humanitas.

Glodeanu, Gh. 1997. *Mircea Eliade – poetica fantasticului şi morfologia romanului existenţial*, Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică.

Gregori, I. 1996. *Singura literatură esenţială. Povestirea fantastică*, Bucureşti: Editura DU Style.

Eminescu,M. 1972. *Sărmanul Dionis – proză literară*, Bucureşti: Editura Eminescu.

Lanson, G. 1893. *Histoire de la litterature francaise*, cinguième edition, revue, corrigée, Paris: Hachette.

Lefter, I. B, *93 de scrisori inedite ale lui Eminescu, recuperate după 111 ani. Povestea unei restituiri*" în *Observator cultural*, nr. 15.

Moraru, M. 1997. *De nuptiis Mercurii et Philologiae*. Bucureşti: Editura Fundației culturale

române.

Sanielevici, H. 1986. *Cercetări critice şi filozofice*. Bucureşti: Editura pentru literatură.

Raşcu, I.M. 1976. *Eminescu şi cultura franceză,* Bucureşti.

Thibaudet, A. 1936. La bataille d'Hernani passe pour l'Austrelitz du romantisme", în *Histoire de la literature francaise*. Paris: Stock.

Todorov, Tzvetan, 1973. *Introducere în Literatura Fantastică*. Traducere Virgil Tănase. București: Editura Univers.

Ulici, L.1973. *Prefață* la *Avatar și alte povestiri fantastice*. Traducere de Andreea Dobrescu-Warodin, ediție ilustrată de Damian Petrescu. București: Editura Univers**.**

GEORGE BĂLĂIŢĂ'S CULTURAL AND LITERARY ACTIVITY IN POST COMMUNISM

Sabina MARCU
University of Bucharest

Abstract: The article reconstructs the last twenty five year of life of a contemporary writer George Bălăiță, from pieces of interviews, confessions and ideas of some other writers.

Keywords: George Bălăiță, biography, communism, essayistic discourse, subjectivity.

Perioada de tranziție socio-politică va marca *sine qua non* şi o schimbare de optică profesională și artistică a lui George Bălăiță, întrucât, imediat după schimbarea regimului și odată cu prefacerile istoriei, nuvelistul și romancierul vor ceda condeiul publicistului, subiectelor literare le vor lua locul subiecte sociale contemporane, stilul devenind unul mai incisiv și ofensiv. După 1990, scriitorul se lansează în proiecte culturale, după ce, la începutul anului, își dă demisia de la Cartea Românească, în cadrul Consiliului Uniunii Scriitorilor, anunţată deja din 21 decembrie 1989. Evenimentul este relatat în interviul acordat lui Ştefan Agopian, într-unul dintre răspunsuri scriitorul încercând să clarifice contextul şi motivaţiile acestei decizii: „Consiliul mi-a cerut ferm să rămân la conducerea Editurii. S-a produs în zilele următoare o mişcare iacobină în editură, dar fără consecinţe. Dinescu personal, ceva mai târziu, m-a întrebat între patru ochi dacă vreau să preiau din nou editura. Nu, am spus. Aventura mea la Cartea Românească s-a încheiat. Tinerii grupaţi în lotul lui Nedelciu, prin gura lui şi nu numai, m-au rugat să rămân acolo. Demisia mea înainte de 1989? (...) Ar fi însemnat îngroparea de vie a Editurii. Nu puteam îngădui asta, mă implicasem în toată povestea, eram dator.[1] ”

Scriitorul își propune să continue tradiția editorială prin inițierea unor inițiative publicistice/reviste diferite de cele ale vremii, care se vor difuza pe parcursul a câțiva ani. Perioada postdictatură nu îl face să abandoneze literatura proprie (scriind cu aceeași fervoare ca în trecut), dar nici parcimonia de a scoate la tipar tot ce scrie. Cu toate acestea, prezența pe scena literară se face simțită prin solicitările cărora le va da curs de reeditarea a vomumelor publicate anterior.

Tranziția, termen-cheie în definirea ultimelor două decenii, se răsfrânge și asupra parcursului vieții scriitorului care definește perioada drept „timp hibrid şi instabil”[2]. O constantă a subiectelor publicistice şi a însemnărilor zilnice devine reflectarea transformărilor vieţii sociale, pe toate aspectele sale (literar, politic, economic), scriitorul exprimându-şi în „articlăria” (cum adesea numeşte textele care compun unicul volum publicat în postcomunism) sa, percepţia despre societatea românească postdictatură. Pentru George Bălăiţă, aceşti ani vor marca pe lângă răsăritul timid al democraţiei şi un timp al acuzelor, al înverşunării şi emergenţa unei atitudini iconoclaste raportat la tot ce s-a realizat în cele patru decenii de totalitarism. Din mărturisiri, precum şi din publicistica sa, scriitorul contestă maniera tipică acelor ani de „judecare” a comunismului dintr-un singur punct de vedere (poziţiile afişate fiind în majoritate contestatare şi, sporadic, panegirice comuniste) şi pledează pentru renunţarea la judecăţile univoce, indiferent de ce parte ar fi, în favoarea unei atitudini echilibrate.

[1] Ştefan Agopian, „Copilul e vrăjitor şi filosof” în George Bălăiţă, *Marocco* (II), „Câinele în lesă”, Iaşi, Editura Polirom, 2011, p.410.
[2] George Bălăiţă, *Marocco* (II), „Domino”, Iaşi, Editura Polirom, 2011, p.64.

Aceste reflecţii se regăsesc în interviuri şi preponderent în volumul publicat în 1994, *Gulliver în Ţara Nimănui*, în care regăsim concepţia scriitorului despre societatea totalitară cu tarele şi realizările ei, viziunea asupra societăţii româneşti în postcomunism, condiţia scriitorului şi a literaturii în perioada postcomunistă. Sintetizând tabloul postcomunist la câteva caracteristici, pentru George Bălăiţă, societatea românească după 1990 se definea în funcţie de următoarele repere: atitudini obstinate acuzatoare („se latră mult şi se muşcă pe furiş”[3]), încercări de deculpabilizare prin identificarea unui „vinovat” generic, judecarea din afara sistemului (revolta tinerilor şi a celor care au locuit în străinătate cărora Bălăiţă le reproşează ferm „Nimeni din afară nu are dreptul să judece”), instabilitate socială, nesiguranţă politică, tonul scriitorului fiind adesea incisiv („Prostule! Oare nu-ţi ajung marile victorii asupra naturii, cum ar fi, de pildă, jaful din Delta Dunării?”).

Conform spuselor scriitorului, statutul artistului şi condiţia literarurii, a artei, se confruntă în mod paradoxal cu derizoriul artei („Nu, artistul nu a fost alungat din cetate. Mai rău: este, se pare, de toţi ignorat”), lipsa de preocupare pentru susţinerea şi publicarea operelor literare: „Unui autor venit cu nişte proze la o revistă literară i se spune: Ţara arde şi baba se piaptănă”[4], precum şi diminuarea interesului pentru literatură din partea cititorului: „Râd (până la ultima consecinţă) de cei (nechemaţi) care o alungă acum din cetate (n.n. se referă la literatură), după ce aproape o jumătate de secol ea a rezistat prin miracol. Unde sunt oamenii care făceau cozi interminabile la librărie numai ca să pescuiască într-o sută de pagini câte fraze incendiare atât de bine ascunse, încât nici autorul nu le mai dădea de capăt?”[5]

Totodată condamnă în repetate rânduri aşa-zisul caracter de falsitate al disidenţei româneşti ivite mai mult post-factum, după cum regăsim exemplificat în Interviuri, care au favorizat dezvoltarea unor atitudini ce au schimbat componenta relaţiilor umane între artişti în peisajul cultural: „Cavalerii nimicului dau năvală, fiecare cu însemnele şi trecutul său, cu o mână seamănă vânt, culeg fanarioticeşte cu cealaltă ce pot şi dispar (...) De unde vin şi unde se duc aceşti semeni ai noştri? Cu unii dintre ei, până mai ieri chiar azi dimineaţă aveam ce vorbi.”[6]

În acest sens, o caracteristică a perioadei o reprezintă deculpabilizarea făcută manipulator de exponenţi ai vieţii culturale autohtone prin cosmetizarea propriului trecut şi lansarea de acuze denigratoare în încercarea de aruncare a vinei: „ar trebui totuşi, vorba americănească, o şansă pentru fiecare. Ar fi mai potrivită groapa comună? Suntem în calea marilor dejecţii, creasta valului este purulentă. Furunculoza e încă în erupţie. Nu mai funcţionează nicio lege. Suntem ca înainte de Hammurabi, înainte de a fi săpat în piatră la încrucişătoare de drumuri: cel slab trebuie apărat împotriva celui puternic”, ton amplificat în cadrul aceluiaşi text. Aceste atitudini reprobabile îi provocă o critică virulentă la adresa „acelei pături sociale promotoare a democraţiei, mulţi foşti activişti de partid[7]”, precum şi autovictimizarea nefondată expimată în acelaşi ton de jurnal: „Foşti activişti de profesie se dau astăzi victime ale dictaturii şi o fac cu seninătate, ba şi cu acte în regulă, capete de acuzare constând în caracterul, vai, nepartinic (?!) al activităţii lor de partid. (...) Oameni subţiri şi talentaţi, trecuţi prin şcoli înalte, cu gustul filosofiei şi neavând habar de politică (pe care însă o fac cu convingerea că au în palmă iarba fiarelor cea care face să sară din belciuge orice lacăt) se poartă astăzi ca nişte foşti activişti de raionali, rigizi, dogmatici, intoleranţi, o suficienţă ce poate singură întreţine bucurii secrete celui dispus să observe, dar nu să şi înţeleagă natura omului.”

[3] Idem p.46.
[4] George Bălăiţă, *Marocco* (II), „Măsura râsului”, Iaşi, Editura Polirom, 2011, p.35.
[5] George Bălăiţă, *Marocco* (II), „Domino”, Iaşi, Editura Polirom,2011, p.44.
[6] Idem, p.49.
[7] Idem, p.55.

Corelat acestor tare care le-au înlocuit pe cele ale societăţii comuniste, George Bălăiţă invocă şi reproducerea denaturată, nerealistă, în publicistica şi cărţile de memorii ale multor scriitori români, a realităţii sociale a propriei vieţii comuniste, exagerând, după caz, „abuzurile la care au fost supuşi de regimul opresiv" fie eludând propiile avantaje obţinute în respectiva perioadă: „Ştii foarte bine cum a trăit acela şi cum se dă el acum. Există persoane care s-au bucurat de toate privilgiile, de toate înlesnirile, călătorii, burse etc., şi care au devenit feroci revoluţionari postdecembrişti. Oameni care practică un cult al memoriei şi un cult al moralei asemănător cultului personalităţii. Oameni care nu-şi asumă ce au făcut. Sunt oameni instruiţi, inteligenţi, care ştiu cum să te facă să-i crezi şi care practică acest fel de a fi. Nu-şi asumă propria viaţă cu toate ale ei şi astăzi, după cinsprezece ani, continuă să susţină un fel de memorie *nonstop* (subl. text.)."[8]

Pentru scriitor perioada postcomunistă se definește în planul relațiilor umane prin sindromul urii și al culpabilizării continue a celor patru decenii totalitare *in extenso,* printr-un act de deconstrucție la nivel mentalitar: „Plecaţi voi, să venim noi! Nu-i aşa că sună bine, convingător şi democratic? Şi mai cum? Între timp s-a văzut că între noi şi voi nu e chiar o prăpastie de netrecut! (...) Am căutat să evit toată ritualistica de spălare a păcatelor, la noi, până la urmă, şi asta un caraghiozlâc şi o mistificare. Pedagogia urii va avea fără doar şi poate capitole separate într-o istorie a sfârşitului de mileniu. Istorie cu tot atâtea variante câţi autori importanţi sau numai în stare să te ducă de nas se vor ivi. Aşa cum, de altfel, se scrie istoria."[9]

Anii imediat următori sunt descrişi de către Bălăiţă drept un nou început pentru societatea românească („Suntem acum, pentru a câta oară, din nou asemenea cuplului prim în grădina Edenului"[10]). Toate aceste reflecţii enumerate anterior, presupun înţelegerea comunismului din afara sistemului totalitar şi îşi găsesc o sintează într-o exprimare modernist-stoică din notiţele din *Breviar*: „Într-o strofă din Bacovia stă viaţa noastră, prietene...Lumea întoarsă pe dos. Provizoratul sub toate formele. Gluma care poate ucide, râsul care nu mai vindecă. Războiul. Cortina de Fier. Utopia comunistă. Emoţiile sufocă sentimentele. Grotescul spurcă tragedia. Comicul eşuează în bâşcălie. Farsă, comedie neagră. Resturi din cum trăiseră părinţii noştri, nimic din ce gândeam şi avea să se întâmple. Imposibila alegere de sine, şcoala supravieţuirii. A-ţi asuma în scris şi în tot ce faci viaţa trăită de tine. A nu te motiva prin schele şi alibiuri. A avea rezistenţa pazncului de far, care la o sută trei ani încă urcă scara din turn şi schimbă feştila lămpii şi a nu te lăsa păcălit de confuzia şi fandoselile unei inteligheţii snoabe şi conformiste"[11].

Pe parcursul primului deceniu postcomunist, scriitorul se menține angrenat în viața culturală, ocupându-se de înființarea și gestionarea unor reviste de cultură, încercând astfel să continue tradiţia de la Cartea Românească, dar de această dată îşi asumă să întemeieze o revistă literară după propriile standarde, „altfel decât erau la vremea respectivă". Motivaţia acestui gest de a se dedica constituirii şi editării unor noi publicaţii, se regăseşte în constatarea confiată lui Ion Simuţ într-un interviu că revistele literare din România acelor ani sunt şablonarde şi „încep să semene prea mult între ele şi să pună în circulaţie aceiaşi zece, douăzeci de autori (unii dintre ei au fost şi ai mei la *Arc*!), cam acelea;i teme, idei, obsesii. (...). Numitorul comun este un cocktail de resentimente, frustrări, abuzuri. Am încercat să fac altceva. Am căutat să evit ritualistica de spălare a păcatelor".[12]

[8] Florin Lăzărescu, „Ficţiunea te apropie de adevărul necesar", în George Bălăiţă, *Marocco* (II), „Câinele în lesă", Iaşi, Editura Polirom, 2011, p.422.
[9] Ion Simuţ, „Fără harul de gândi pe cont propriu lumi imaginare, care includ, dar depăşesc cotidianul, te duci numai la vale, nu urci nicăieri" în George Bălăiţă, *Marocco* (II), „Câinele în lesă", Iaşi, Editura Polirom, 2011.
[10] George Bălăiţă, *Marocco* (II), „Domino", Iaşi, Editura Polirom, 2011, p.65.
[11] George Bălăiţă, *Marocco* (II), „Breviar", Iaşi, Editura Polirom, p.245.
[12] Ion Simuţ, idem.

Astfel, în primul an de după comunism scoate sub egida editurii Cartea Românească revista literară *Litere* care va înceta să existe după doar două numere. Cu o mai mare proliferare şi mai multă susţinere a fost revista *Arc. Litere. Arte,* un magazin literar trimestrial apărut sub egida Fundaţiei Culturale Regale, condusă de Augustin Buzura, în 1991. Revista îşi propunea la momentul respectiv rolul de portavoce a literaturii române în plan european, utilizând un canal de difuzare complementar: suplimentul de cultură *The Golden Bough* (Creanga de aur), tipărit în mai multe limbi.

Într-unul dintre intrviurile acordate, George Bălăiţă relatează cum a luat fiinţă acest proiect: „Când mi-a venit ideea m-am dus la Buzura. Ne cunoşteam destul de bine. Mi-a zis: *Joci. E revista ta. Nu mă amestec. Faci tu singur.* Am făcut ce se vede, primele 2-3 numere nu sunt prea reuşite”[13].

Publicaţia la care a lucrat ca editor în primii doi ani împreună cu B. Elvin şi ulterior, ca redactor-şef, s-a menţinut până în 1997, cumulând 24 de numere, masive (totalizând peste o sută de pagini), care cuprind „fel şi fel de chestii trăsnite şi foarte faine”. În aceeaşi interviu acordat lui Simuţ, scriitorul afirmă că revista a încetat să mai funcţioneze în urma unor boicoturi din interiorul Fundaţiei, iar într-un alt interviu, face mărturisirea că sistarea publicării a fost deterimată de detriorarea relaţiilor cu directorul Institutului cultural.

În această perioadă va intra în colectivul de redacţie al revistei *Lettre Internationale,* ediţia în limba română fiind coordonată de B. Elvin, iar din 1997, Bălăiţă va deveni directorul *Copyro* – Societate de gestiune a Drepturilor de Autor. Având în spate experienţa administrativă şi managerială de la Editura Cartea Românească şi fiind totodată *paternul* unei generaţii de scriitori din această poziţie, scriitorul se implică din postul ocupat în consolidarea şi aplicarea legislaţiei europene în domeniul drepturilor de autor şi, astfel, în protecţia cărţii după apariţia ei, în cadrul unei societăţi care reuneşte reprezentanţi ai tuturor domeniilor (de la ştiinţe umaniste, arte, până la ştiinţe exacte).

Deşi a mai fost implicat în activităţi tangente literaturii, precum cele amintite anterior, George Bălăiţă a publicat un singur volum de proză, *Gulliver în Ţara Nimănui,* editat de Cartea Românească, apărut în 1994, ce reuneşte articole publicistice dintre 1964-1994. Volumul considerat de unii critici[14], câţiva ani mai târziu, drept cartea care permite accesul către figura spirituală a scriitorului, „ieşirea din găoace” după cum numeşte scriitorul aceste rânduri confesive, memorialistice. Cartea curpinde o serie de reportaje, reflecţii personale, preocupări existenţiale, întâmplări şi rememorări la persoana întâi: „Nu chiar ca strămoşul Adam, gol şi fără să-mi fie ruşine! Eh, nu sunt chiar în pielea goală în cartea asta, lumea nu e chiar Grădina Edenului, anotimpurile şi-au schimbat cursul, iar eu sunt un păcătos, port blană de lup, nişte sandale, ba chiar, pe viscol, căciulă, izmene şi cămeşoi de cânepă”[15].

La puţin timp după publicare, într-o încercare de legitimizare a cărţii, prozatorul va invoca caracterul de noutate al lucrării, care în ciuda faptului că este compusă din articole scrise în ultimii 30 de ani („deşi jumătate din texte sunt scrise după 1989”) aportă semnificaţii noi stilului faţă de care rămâne în esenţă consecvent: „Este o carte nouă” Este de fapt un exerciţiu de consecvenţă a stilului. Nimic altceva. Nu conteză *cantitatea* (subl.text), deşi jumătate dintre texte sunt scrise după 1989. Este o carte nouă fiindcă niciodată până la textele mai vechi nu marcasem să ies din găoace”. Cu toate acestea, cartea nu a fost întâmpinată de critică cu interes, cronicile fiind tardive şi reduse ca număr.

În această perioadă a mai semnat Postfaţă la o nouă traducere a romanului lui Knut Hamsun, *Foamea*, precum şi prefaţa Antologiei de proză, teatru, eseu care a apărut la Editura Hasefer, în 1998, sub titlul *Scriitori israelieni de limbă română*. În proiectul amplu de la

[13] Mărturisire proprie confiată în cadrul unui interviu din 14 aprilie 2014.
[14] Răzvan Voncu, Alex Ştefănescu, Roxana Sorescu.
[15] Ion Simuţ, idem, p.383.

Polirom – Seria de autor din 2009-2011 - include interviurile acordate de-a lungul timpului mai multor scriitori sub titlul metaforic *Câinele în lesă*. *Opt interviuri şi un appendix.*

Un alt demers literar rămas însă nematerializat a fost proiectul cinematografic, prefigurat ca scenariu de film, pe tema relaţiei personale cu diavolul pornind de la hipertextul celor trei nuvele populare *Soacra cu trei nurori*, *Dănilă Prepelac* şi *Stan Păţitul.* Scenariul foarte apreciat de Nicolae Manolescu, după spusele scriitorului, nu a atins gradul de realizare aşteptat de scriitor, dar se va regăsi, aşa cum mărturisește Bălăiță, ca parte integrantă în cartea la care lucrează.

Deşi în primele două decenii şi jumătate de postcomunism, George Bălăiță nu va lansa decât acest volum, editurile vor da curs reeditării operei publicate. *Lumea în două zile* va ajunge să cunoască opt avataruri, astfel: în 1993, ediţia a treia, la Editura Prietenii Cărţii şi ediţia a patra la Editura Minerva; în 1998, ediţia a cincea, Editura 100+1 Gramar, în 2003, ediţia a şasea, la Cartea Românească; în 2004, ediţia a şaptea la Polirom, în 2009, ediţia a opta la în Seria de autor de la Polirom. *Întâmplări din Noaptea Soarelui de Lapte* mai cunoaşte trei ediţii, la Universal Dalsi în 1999, Editura 100+1 Gramar în 2004, respectiv Polirom în 2011. În cadrul seriei de autor de la Polirom (2009-2011) s-au republicat *Întâmplări din Noaptea Soarelui de Lapte* şi *Nopţile unui provincial*.

Singurul volum rămas nereeditat este *Ucenicul neascultător* conceput încă de la publicare (1977) drept parte a unui proiect editorial mai amplu, despre care într-un ultim interviu acordat mărturisește că în prezent derulează un nou proiect la care lucrează de mai mulți ani care cuprinde în întregime acest roman. Referindu-se la această carte aflată în pragul tiparului, scriitorul din mărturisirile[16] sale confiază câteva dintre caracteristicile sale: „S-ar putea să introduc aici şi o carte de poezie", „Toată articlăraia mea (referindu-se la articolele publicistice) vine din cartea asta", „O scriu cu mare plăcere şi e un moment dificil pentru că montajul ăsta, ea e centrată pe o idee foarte clară", „Cartea aceasta pe care o fac, pe cât de geometrică e *Lumea*, aceasta trebuie să fie ceva ca o altă lume, dar care s-a uitat, o *lume* deschisă din toate punctele de vedere, nu începe şi nu se termină niciodată. (...) *Ucenicul neascultător* a fost deja un test din ce voiam eu, o parte din ce am proiectat. O mare parte l-am scris, o altă parte ...s-au schimbat o mulţime de lucruri, punctul de vedere nu s-a schimbat, adică a rămas: e o carte gândită înainte de *Lumea în două zile.* A fost un fond povestea asta".

Anii de aparentă retragere din activitatea literară, vor fi marcaţi, pe de altă parte, de recunoaşterea meritelor scriitorului şi valorizarea operei sale, fiind laureatul mai multor premii: Premiul Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti (1994), Premiul Omnia al Fundaţiei „G. Călinescu" din Oneşti (2002), Marele Premiu „George Călinescu" şi Premiul Omnia al Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti (2005). În 2008, i se decernează Premiul Naţional al Uniunii Scriitorilor pentru întreaga operă literară.

O distincţie de recunoaştere a apartenenţei locale este titlul conferit în 2002 de Cetăţean de onoare al oraşului Bacău, iar în 2000, Administraţia Prezidenţială îi conferă Ordinul Naţional Steaua României în grad de Cavaler. Tot în această perioadă va fi ales în consilul director al Uniunii Scriitorilor.

Activitatea literară a scriitorului, nu atât publicistică, cât şi scrisul *per se*, activitate zilnică la care nu a renunțat, obstinația în travaliul literar extins pe parcursul câtorva zeci de ani, experimentul pe care îl aplică în cele două romane de până în prezent, confirmă mărturisirea făcută de către acesta: „Eu nu trăiesc decât pentru literatură".

Bibliografie.

George Bălăiţă, 2011, *Marocco* (II), „Câinele în lesă", Iaşi, Editura Polirom.

[16] Destăinuiri făcute în cadrul aceluiaşi interviu din 14 aprilie 2014, referitor la proiectul actual de publicare a unui volum în care este integrat şi romanul *Ucenicul neascultător*, care va apărea la Polirom.

George Bălăiţă, 2011, *Marocco* (I), Iaşi, Editura Polirom.

Bălăiță, George, 2001, ,,Așa îmi trebuie" în „Conflicte" în *Observatorul cultural*, nr.83, p.25.

Antologia Ateneu, 1987. ,,Manifestare în cadrul Reuniunilor revistei Ateneu, consacrată prozatorului George Bălăiță" în *Ateneu*, nr. 11, p.6.

Adam, Sergiu, 1999. ,,Pagini dintr-un jurnal posibil" în *Familia*, nr. 5, pp. 63-65.

Adameșteanu, Gabriela, ,,Starea și perspectivele culturii la început de mileniu" / ,,Despre articolul lui George Bălăiță *Fotoliul Baroni* apărut în *Ziua literară*", în *22*, nr. 29, p.14.

Călinescu, Al., 1987.,,George Bălăiță – premiul „George Bacovia" pentru beletristică" în *Ateneu*, nr.11, p.6

Călin, Constantiniu, 1996. ,,*Arc*-ul lui George Bălăiţă" în *Ateneu*, nr.6, p.2.

Cesereanu, Ruxandra, 1992. „Antiutopiile comuniste" în *Steaua* nr.1, p.16.

Donea, Marilena, 2007. ,,George Bălăiţă, Biobiliografie", Bacău, Editura Corgal Press, 2007.

Dimisianu, G., 1999. *Adevărul literar şi artistic*, nr.456, pp.1-8.

Gafiţa, M., 1999. ,,*Palladion*" în *Adevărul literar şi artistic*, nr.456, pp.1-8.

Grigurcu, Gheorghe, 1999. „Opiniile unui ucenic neascultător" în *Convorbiri literare*, nr.8, p.9.

Grigurcu, Gheorghe, 2001. ,,Bilanțul unei comemorări Mateiu Caragiale" în *Convorbiri literare*, nr. 3, p. 47.

Grăsoiu, Liviu,2001. ,,Scriitori subevaluaţi" în *Luceafărul*, nr.8, p.16.

Groșan, Ioan, 1999. ,,Se poate glumi doar până în proximitatea morții" în *Familia*, nr.5, p.74-75.

Lăncrănjan, Ion, 1999. Referat ,,George Bălăiţă – *Palladion*" în *Adevărul literar şi artistic*, nr.456, pp.1-8.

Mincu, Marin, 2001. ,, Despre carierismul literar sau despre virusarea ireversibilă a statului de scriitor" în *Luceafărul*, nr.10, p.10.

Naum, C.,1998. ,,Scurt excurs biografic", în George Bălăiță. *Lumea în două zile*, Bucureşti, Editura 100+1 Gramar, pp.IX-X.

Oprea, Al; 1999. ,,*Palladion* nuvelă din volumul *Conversând despre Ionescu*" în *Adevărul literar şi artistic*, nr.456, pp.8-9.

Prisecaru, M, 2002. ,,Scriitorul George Bălăiţă şi rectorul Marius Paraschivescu au devenit cetăţeni de onoare ai Bacăului", în *România literară*, nr. 3812, Supl. Ediție de Moldova, p.1

Sorescu, Constantin, 1988. ,,Scriitori români contemporani: George Bălăiță: Cerul gurii și umbra bibliotecii", în *Scânteia tineretului*, nr.31, p. 9.

Stănescu, C., 1999. ,,Cenzura: *Opere alese*" în *Adevărul literar şi artistic*, nr.450, pp.1-8.

Stănescu, C., 1999. ,,Uşa cenzurii." în *Adevărul literar şi artistic*, nr.456, pp.1-8.

Stoiciu, Liviu Ioan, 2001. ,,Absenteismul scriitoricesc" în *Cotidianul*, nr. 86, p. 8.

România literară, Consiliul Uniunii Scriitorilor, nr.22, p.3.

Scrisoarea adresată Martei Petru de George Bălăiță, 2001. *Apostrof*, nr.2, p.2.

Ziua literară, ,,10 întrebări (fără răspuns) pentru George Bălăiță.", nr. 2, p. 4.

***Acknowledgement**: Această lucrare a fost cofinanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: **POSDRU**/159/1.5/S/140863, **Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională** (CCPE)*

PUPA RUSSA – THE NOVEL AS THE EFFECT AND LIMIT OF A THEORETICAL FICTION

Florica PERSĂCEL (TEODORIUC)
"Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: An investigation of the effects Craciun's key concepts "body" and "letter" have on the narrative, as well as analyzing the relationship between them, prove to be extremely profitable. Not only the author's intention, but also the text itself reveals the contradictory profile of the female protagonist in „Pupa russa", her dual structure caused by the utopian embodiment of the androgynous being, as well as the multiple significations of the destiny the author has in store for his heroine.

Keywords: body, letter, authenticity, bovarysm, androgynous.

Pornind chiar de la titlu – simbol al asumării unei explorări eşuate, căci dincolo de ultima ipostază a materiei (şi ea, coajă, conţinătoare a golului), nu se află altceva decât vidul, neantul – şi până la finalul romanului, care echivalează uciderea eroinei cu explozia materiei, a viului în... cuvinte, romanul îşi exhibă tema dar, mai ales, îşi anunţă finalul. Obsesia scriitorului Gheorghe Crăciun este autenticitatea, temă generică a poeticii sale, deziderat din care derivă proiectul utopic al rezolvării beligeranţei dintre *trup* şi *literă*, dintre *senzaţie* şi *intelecţie*. Omul obişnuit nu resimte acest tip de conflict decât atunci când se află în situaţia de a exprima în mod convingător ceea ce simte. Este ipostaza în care afirmă: „cuvintele sunt insuficiente". Or, acest statut îl defineşte în formă acută pe scriitor, cel care ţinteşte să fie crezut, să fie autentic, dar deţine ca singur instrument limbajul verbal; în cazul lui cuvintele trebuie să fie suficiente. Pentru Gheorghe Crăciun, autenticitatea are o semnificaţie strict subiectivă; într-un fel, ea aspiră la exprimarea într-un „dialect" personal, un dialect impus de senzaţie, care să transgreseze nu doar limbajul convenţional, ci chiar cuvântul. Utopia proiectului se relevă prin efectul lui: pentru lector, un astfel de limbaj ar fi neinteligibil.

Investigarea acestui raport porneşte de la premisele sale, insuficient clarificate. Gheorghe Crăciun pare să-şi fundamenteze teoria personală pe conceptul de *literă* cu sensul de *limbaj scris*. Discriminarea vorbire – scriere devine inoperantă în acest context, atâta vreme cât ambele sunt tot o expresie *verbală* a limbajului. Rezultatul nu s-ar schimba substanţial dacă autorul de literatură şi-ar *vorbi* opera (există deja opere înregistrate sonor). Acest aspect esenţial este remarcat într-o cercetare minuţioasă de către Cristina Popescu, cea care încearcă o sistematizare a definiţiilor celor doi termeni în opera autorului. Astfel, *litera*, „primeşte accepţia majoră de *limbaj scris*, derivată din sensul etimologic. Aşa cum mărturiseşte o pagină importantă de manuscris, proiect al unei intenţionate lucrări pe tema *Literatura şi corpul*, pentru Crăciun: «corp egal vorbire, literă egal scris», ceea ce demonstrează că autorul nu ia în calcul o accepţie mai largă, precum cea explicată de Eugeniu Coşeriu, în care *littera* este atât *vox* (voce), cât şi *figura* (semn grafic)"[1]. Cât priveşte trupul, autoarea constată că definiţiile acestuia sunt preponderent metonimice: „atunci când este identificat cu vocea, care conţine fiinţa vorbitorului, el trebuie să devină în scris o voce textuală, o urmă a autorului în text. Alteori, conceptul este extins, incluzând *gândirea şi conştiinţa* (s.m., F.P.), sau ajungând la situaţia paradoxală de *coincidenţă cu litera* (s.m., F.P.). Maxima autenticitate a *trupului* ţine însă de condiţia sa prealfabetică, o condiţie edenică, de dinaintea cuvântului scris, cea care declanşează condiţia majoră a relaţiei: *trupul*

[1] Cristina Popescu, *Gheorghe Crăciun. Trupul şi litera ca feţe ale dublului*, teză de doctorat, Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava, 2013, p. 333

cel mai adevărat este acela care nu poate fi scris, în timp ce scopul ultim al scriitorului este tocmai scrierea *trupului*. Utopia sa primeşte un nume: scrierea inscriptibilului"[2]. În deplin acord cu ultimul enunţ, se cer lămurite două aspecte. Primul este legat de acea situaţie paradoxală a conceptului. A adăuga trupului gândirea şi conştiinţa este o operaţie logică, abia în această accepţiune trupul poartă amprenta umanului. Trupul îşi relevă abilităţile sale cognitive *doar* subiectului pe care îl conţine; altfel, *conştiinţa independentă a trupului* e incapabilă să comunice – celorlalţi – propriile experienţe senzoriale. Al doilea aspect se referă la acea condiţie prealfabetică, de dinaintea *cuvântului scris*. Considerăm că este vorba, de fapt de acea condiţie de dinaintea *cuvântului* (deci şi a variantei vorbite), când senzaţiile, percepţiile nu sunt convertite în cuvinte. Celelalte accepţii ale trupului sunt metaforice.

Scriitorul, o ştie prea bine autorul, este obligat să accepte compromisul pe care i-l impune convenţia limbajului *verbal* (indiferent dacă e oral sau scris). El speră că va reuşi să transfere în literă (lexic, sintaxă, retorică) trăirea, mesajele corpului care „citeşte" pe cont propriu realitatea (interioară sau exterioară). Presupunând că îi reuşeşte acordul dintre ele, scriitorul se loveşte de obstacolul major: alteritatea cititorului, care va supune textul propriei sale lecturi somatice. Senzaţiile, percepţiile scriptorului, transcrise chiar cu maximă fidelitate, vor fi trădate de caracterul lor strict personal; incompatibilitatea dintre acestea şi cele ale receptorului, „eroarea" de percepţie, derivă din experienţa diferită care le generează. Niciodată experienţele existenţiale ale celor două instanţe nu se vor suprapune perfect. E ceea ce autorul denumea prin temenii lui Gheorghe Iova, *diferenţa de corp*.

Să ne amintim câteva exemple de cuvinte *mitice* (aparţinând aşa-numitului *dicţionar mentalo-somatic de uz privat*), însoţite de cheia oferită de autor cu privire la semantica lor ireductibilă: „*Căpăstru*, oase galbene, poarta şurii, ciucuri de lână, salivă cleioasă şi verde, capul sus. *Sobol*, moşu Gheorghe, muşuroaie proaspete. *Lubeniţă*, Ţara Oltului, alb lemnos şi uscat"[3]. Făcând abstracţie de faptul că fiecare explicaţie dă naştere unei noi liste, după modelul reţelei rizomatice propus de Deleuze şi Guattari, este vorba aici despre acea reacţie la nivel afectiv pe care o produce asocierea mentală dintre forma sonoră a cuvântului şi imaginea realităţii pe care o desemnează celui în cauză. Senzaţia este unică şi ea nu poate fi transmisă întocmai cititorului pentru că îşi are rădăcinile în copilăria autorului, fiind legată de asimilarea simultană cuvânt-imagine, „când lumea şi limbajul se nasc împreună «ca doi fraţi într-o tulpină»"[4], iar relaţia dintre ele e percepută ca nearbitrară. Drama scriitorului de aici provine. Menit să scrie pentru ceilalţi, să se comunice *autentic*, el încearcă să confere textului amprenta autobiografică şi să o transmită fără rest la nivel senzorial, dar se loveşte de acest prag al alterităţii, al diferenţei de cod somatic. Inevitabil, cititorul va face apel la experienţa sa personală, la contextele proprii în care a dobândit-o: pentru fiecare cititor în parte, *căpăstru* sau *lubeniţă* vor actualiza senzaţii diferite. Această „enciclopedie a anamnezei" (Adrian Oţoiu) reprezintă „un fel de membrană osmotică, un dig poros ridicat în calea confiscării prin metaforă a limbajului. Autorul are nostalgia limbajului denotativ, anti-mimetic şi a-poetic al copilăriei, dar nu poate încerca recuperarea lui decât într-un spaţiu al unei scrieturi fatalmente vinovate de ambiguitate şi proliferare rizomatică a sensurilor"[5].

Dacă admitem că orice cuvânt „are sensul pe care i-l dă cineva", rezultă că el deţine un număr infinit de sensuri, multiplicându-se în cuvinte aparţinând „trupurilor" individuale. Perspectiva este descurajantă. Singura soluţie a scriitorului este să transforme această diferenţă de corp într-o marcă a originalităţii, căutând căi în interiorul limbajului

[2] *Ibidem*, p. 334
[3] Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp,* ediţia a II-a revăzută, însoţită de un dosar de receptare critică, prefaţă de Carmen Muşat, Grupul Editorial Art, Bucureşti, 2007, p. 380
[4] *Ibidem*, p. 351
[5] Adrian Oţoiu, *Ochiul bifurcat, limba şaşie, Proza generaţiei '80. Strategii transgresive*, Paralela 45, Piteşti, 2003, p. 66

convenţional, ceea ce Gheorghe Crăciun face din plin; deşi provizoriu (într-un moment al scrierii romanului *Pupa russa*), autorul se declară încrezător: „Cred în experienţa de viaţă, *în limbaj* şi în puterea interpretativă a celui care scrie" (s.m., F.P.). Interpretarea devine problematică nu prin faptul că propune două variante, una susţinută de trup, cealaltă oferită de literă, ci prin utilizarea drept criteriu a raportului dintre ele. Aşa încât i se pretinde interpretului talent de negociator între cele două constrângeri de sens contrar: una reductivă – impusă de selectarea din limbajul convenţional a termenilor care să ilustreze cât mai eficient ecuaţia unică a colaborării trup-literă, cealaltă expansivă – impusă de diversitatea insuportabilă a realului şi a experienţelor.

Se cuvine lămurit şi un alt aspect care a generat interpretări diferite pornind de la exprimările autorului, aparent contradictorii. Aspirant declarat al totalităţii, Gheorghe Crăciun susţine într-o pagină olografă, la sfârşitul romanului *Pupa russa*: „Nu cred în viziunile cu ambiţii totalizante". Aspiraţia spre totalitate, menţionată adesea de comentatorii operei sale, priveşte nu *integralitatea lumii* sau a unui fenomen, nu imaginea ei/ lui globală, ci *integralitatea percepţiei* şi a interpretării fragmentelor decupate din realitatea înconjurătoare. Această percepţie totalizantă urmăreşte, utopic, să includă toate „lecturile" posibile, să cumuleze toate experienţele perceptive ale lectorului. Amplele liste de cuvinte – de conotaţii ale unui cuvânt, de secvenţe sonore libere de sens, inexistente în dicţionar, de asociaţii lexicale întâmplătoare etc. sunt dovada unei irepresibile dorinţe de acoperire somatică exhaustivă: diminutive onomastice pline de expresivitate: „Leontina! Leontinuşa!... Nuşa, Tinuşa, Tinoaica dracului! […]. Leontinica, Tina, Leonica"[6]; jocuri ale copilăriei: „*Şotron, Elastic, Ţurcă, Mingea la gaură, Pietricica, De-a uliu şi găinile, Omu' negru*" (26); liste de cuvinte cu formă spaţială (cum ar fi cele rotunde), generate de cuvântul cocoş: „COŞCOVIT, CORCOLIT, SORCOVĂ, COŞNIŢĂ, COCOR, CORDON, CORIDOR, ICUSAR, MOGOŞ, GOGOŞ, DODO, BOBOC, BOLOBOC, COC" (31); copilăreştile invenţii lexicale: „– Păi tu ai o cocomârză, că eu am un ciupilopiscârţ!/ – Şi eu am un piletancrop cu telescop, na!/ – Şi ce dacă, nu-mi pasă, că eu am o maracasă şi un muzipian chilipitan, şi un ciociosiring!" (82); inventare ale regimului comunist, evocând concentrat discursul puterii, grotescul cult al personalităţii, realitatea închisorilor: „puncte şi numere, marşuri şi aplauze, cântece şi ovaţii, târnăcoape, ciocane, baroase, nicovale şi seceri, tractoare şi buldozere, turnătorii de fontă şi galerii, puşcării şi combine..." (55); cuvinte decupate aleatoriu din dicţionar: „SAT, SATELIT, SATURAŢIE, SATANISM, SATRAP, SATURNISM, SATISFACŢIE" (273); sau minunata *enciclopedie* a ierbii, acoperind mai bine de o pagină, în care Micea A. Diaconu deslușea un „veritabil imn închinat vegetalului"[7]: „Iarbă neagră cu frunza aspră, iarbă udă din care ies aburi, iarbă ca nişte cioburi albastre de gheaţă, iarbă păioasă, iarbă de catifea, iarbă de lână..." (263). A fost remarcată fascinaţia postmodernilor pentru astfel de liste – lexicoane, glosare, dicţionare, inventare, cataloage etc., funcţionând după principiul enciclopediei („Enciclopedia i se relevă lui Eco ca fiind un model de «gândire slabă», deoarece este mereu orientată către contexte şi, în loc să ierarhizeze, ea contextualizează şi interpretează, facilitând «semioza ilimitată»"[8]). Frecvenţa lor în proza optzecistă are semnificaţii diverse, conotând în general: a. preferinţa pentru lumile neierarhizate, alcătuite din elemente a căror dispunere este arbitrară, şi b. implicarea cititorului invitat să le citească liber, ordonându-le într-o variantă proprie, adăugându-le predicatele care lipsesc. În proza lui Gheorghe Crăciun aceste *serigrafii* echivalează pe de o parte cu nostalgia unor vremuri revolute, semnificând dorinţa de evadare,

[6] Gheorghe Crăciun, *Pupa russa*, ediţia a II-a, augmentată, Studiu introductiv de Caius Dobrescu, Dosar de receptare critică, Addenda cu desenele autorului, Postfaţă de Carmen Muşat, Grupul Editorial Art, Bucureşti, 2007, p. 23; toate citatele marcate în text prin numărul paginii aparţin acestei ediţii.
[7] Mircea A. Diaconu, „Cu Gheorghe Crăciun, despre imnul închinat deşertăciunii", în *Trupul şi litera, explorări critice în biografia şi opera lui Gheorghe Crăciun*, p. 174
[8] Adrian Oţoiu, *op.cit.*, p. 57

de ieşire dintr-o istorie inconfortabilă, iar pe de altă parte cu dorinţa de comunicare integrală a senzorialităţii, marcă a autenticităţii. Există la acest autor două atitudini divergente faţă de polisemantism: una de revoltă pentru trădarea sensului unic, originar, cealaltă de nemulţumire pentru incapacitatea polisemantismului de a surprinde toate sensurile, în ciuda proliferării incontinente.

Dualitatea problematizată în întreaga operă a lui Gheorghe Crăciun poate fi observată urmărind fie şi numai simbolistica titlurilor. *Actul original*, echivalent al autenticităţii senzaţiei (trupul), stă alături de *copia legalizată* – cartea, opera (litera); fiinţa reală poate fi astfel îngheţată în copia ei textuală. *Paralelele ingale* ale compunerii relevă două viziuni opuse asupra iubirii, a vieţii şi a literaturii: una optimistă, încrezătoare – dovadă rescrierea nostalgică a pastoralei, cealaltă sceptică – perspectiva asupra iubirii contemporanilor (inautentică, pentru că e lipsită de idealism) şi asupra operei literare, devenită palimpsest (episodul ruperii tapetului este elocvent). *Frumoasa fără corp* traduce imposibila materializare a idealului – artistic în primul rând.

Să purcedem spre identificarea cele două concepte cheie, *trupul* şi *litera*, în *Pupa russa* şi să analizăm soluţia ultimă la care recurge autorul în acest roman pentru împăcarea lor: androginia (textuală). Vom porni de la declaraţiile de intenţie ale prozatorului (trei citate marcate cu a,b,c), evidenţiind în ele structura contradictorie a protagonistei.

a) „*O existenţă în derivă, dar şi o viaţă condamnată. Traversează lumea comunistă românească fără să-şi pună problema unei morale individuale. E liberă între nişte limite date*[9]. Cuvintele aparţin autorului. Să precizăm şi că proiectul iniţial, din 1993, avea în vedere o „*Emma Bovary a provinciei româneşti*“, b) „*prototipul feminin al păcălitorului păcălit pe care l-a produs comunismul*“, idee reluată într-un interviu din 2001[10]. În sfârşit, într-un fragment publicat în cea de-a doua ediţie a romanului, *Confessio (III)*, scriitorul afirma: c) „*aşa ar fi curs viaţa ei în orice altă lume […] Iubeşte viaţa şi încearcă să profite de viaţă, se lasă dusă de valuri, nu-şi face scrupule, îşi caută plăcerile, e curioasă să încerce, nu se dă bătută, vrea să fie ea însăşi. Ea crede în implicarea până la paroxism în existenţa de moment […] Savura tranzitoriul stărilor de care avea parte, nu putea să se abandoneze simţurilor, rămânea mai departe o fiinţă reflexivă, dar tot ceea ce putea ea să gândească era substanţa strictă a ceea ce percepea în prezent. Gândirea înseamnă viitor sau măcar o virtualitate temporală”*[11] (s.m., F.P.).

Fără îndoială, recunoaştem personajul în toate aceste trăsături. Problema este însă că abia analizând cu atenţie rândurile de mai sus, aparţinând acelei *Intentio auctoris*, resimţim cât de contradictoriu este profilul eroinei (sublinierile din text disociază două seturi de trăsături). Prin urmare, cine este şi cum este de fapt Leontina în proiectul auctorial? Este o bovarică – şi este această trăsătură suficientă pentru a o defini? Este o oportunistă sau o inocentă? O învingătoare sau o victimă? O amorală sau o imorală? Cât este prefăcătorie, cât patologie? Constatăm cu surprindere că analiza pe text ne permite să demonstrăm în egală măsură că Leontina este o fiinţă abulică, cu manifestări pasagere de autism, dar şi o profitoare conştientă de faptele sale, o desfrânată. Vom încerca să descoperim dacă şi unde se întîlnesc cele două ipostaze antagonice, Leon-Tina autista şi Leon-Tina libertina.

Primul citat, al *limitelor date*, induce o totală ambiguitate: o structură psihologică în afara a ceea de desemnăm în mod curent prin normalitate condamnă individul la o existenţă

[9] Gheorghe Crăciun, *Pupa russa*, ed. cit. – o pagină de agendă cu scrisul olograf al autorului, ultima pagină a cărţii, nenumerotată

[10] „Romanul, am mai vorbit despre el, doreşte să fie o replică a *Doamnei Bovary* al lui Flaubert şi vrea să aducă în prim plan un personaj feminin, un monstru de femeie, dar o femeie, cum să spun, care devine monstru nu prin datele ei genetice, biologice, interioare, ci pentru că aşa o face lumea în care trăieşte ea” – Gheorghe Crăciun, în interviul acordat lui Mihail Vakulovski în 14.12.2001.

[11] Gheorghe Crăciun, *Pupa russa*, ed. cit, p. 421

care nu mai depinde de el, curgând implacabil în afara vreunei morale şi între nişte limite fixate de *maladie*; în aceeaşi măsură, o *societate totalitară*, cum este cea comunistă, condamnă individul la o existenţă şablon, derulată mecanic între limitele fixate de legi aberante, dezumanizante, ceea ce conduce la alterarea simţului moral şi la pierderea oricărui sens al vieţii. Să reţinem totuşi că cea de-a doua variantă deţine potenţialul unei devieri spre maladiv. Cu alte cuvinte, dacă individul nu este *aşa* ereditar, el poate deveni astfel sub presiunea factorilor de mediu.

Observăm, apoi, în cel de-al doilea citat o nouă opoziţie: cea dintre *bovarism* (Emma Bovary) şi *păcălitor* (fie el şi păcălit ulterior); bovarismul presupune autoiluzionare, inaderenţă la real, construirea unei personalităţi fictive adecvate unor aspiraţii nelămurite (şi irealizabile), derivat din acea „putere acordată omului de a se concepe altul decât este“ (prin care Jules de Gaultier definea bovarismul), în timp ce păcălitorul, perfect conştient de scop – un scop pragmatic – , este un mincinos, un escroc, un viclean care acţionează cu luciditate în vederea obţinerii unui profit.

În acest punct se impune o paranteză, generată de privirea mai insistentă asupra bovarismului Leontinei. De regulă, în literatură, această trăsătură este atribuită unei femei. Ca şi în romanul flaubertian care a dat naştere termenului, în romanul lui Gheorghe Crăciun, bovarismul feminin este instrumentalizat din perspectivă masculină. Deşi dorită, declarată, asumarea auctorială a bovarismului (făcută tot în numele unei femei, cea în care bărbatul s-a metamorfozat) nu poate fi decât parţială, ea rămâne – involuntar – tributară unei perspective culturale îndelung exersate. Renegate, prejudecăţile de gen se insinuează prin viziunea de ansamblu, una dominatoare, care-i refuză personajului o viaţă sufletească mai complexă. O lectură feminină (fără a generaliza) poate resimţi în personaj o notă de artificialitate, fie din cauza sexualităţii exacerbate, fie din cauza unei carenţe de ordin psihologic. Un personaj atât de viu, de convingător la nivel senzorial, este lipsit de înclinaţia spre autoanaliză, atât de specifică naturii feminine. Impresia noastră primeşte o confirmare prin interpretarea Sandei Cordoş, care remarcase acest aspect din compararea Leontinei cu eroina Gabrielei Adameşteanu din *Provizorat*, Letiţia Branea; ultima, o nouă ipostază a Emmei Bovary „este creată în interiorul speciei şi tocmai de aceea ea reuşeşte să exprime sentimentele, trăirile, mişcările şi senzaţiile feminine, nu o dată contradictorii, în detaliile lor infinitezimale pe care numai o femeie (o scriitoare aşadar) le poate cunoaşte. Antrenând încă o dată comparaţia cu figura creată de Gheorghe Crăciun, aş spune că acolo unde acesta reuşeşte să intre în «pielea celeilate naturi» (feminine) doar în dimensiunea senzorială şi sexuală, lăsând neacoperită emoţionalitatea (ocolită ingenios prin deficitul de suflet al eroinei), Gabriela Adameşteanu are meritul de a construi, pe lângă experienţa erotică, şi zona complexă a interiorităţii feminine”[12]. Am adăuga aici faptul că prozatoarea invocată ilustrează exemplar în acelaşi roman o replică masculină a „păcălitorului păcălit“ de regimul comunist, personajul Sorin Olaru, dar şi faptul că Gheorghe Crăciun va propune el însuşi în romanul *Femei albastre* o ipostază a bovarismului masculin. Biografia Leontinei îi demonstrează bovarismul/ autismul, dar conţine şi episoade ale condiţiei de păcălitor.

Ultimul citat din proiectul auctorial conţine trăsături ale eroinei, ce se împart în două categorii, în funcţie de compatibilitatea cu unul dintre cele două modele propuse: a) se lasă dusă de val, îşi caută plăcerile, e curioasă să încerce; paroxism în existenţa de moment, percepere doar a prezentului; b) iubeşte viaţa şi încearcă să profite de viaţă, nu se dă bătută, vrea să fie ea însăşi, nu se abandonează simţurilor, rămâne o fiinţă reflexivă. Polarizarea celor

[12] Sanda Cordoş, *Lumi din cuvinte. Reprezentări şi identităţi în literatura română postbelică*, Cartea Românească, Bucureşti, 2012, p. 182.

două seturi de trăsături este evidentă: primele conturează un profil abulic, o persoană lipsită de voinţă, mulţumindu-se cu ce-i oferă prezentul, trăind la întâmplare, în afara oricărui plan de viitor, abandonându-se plăcerilor – singura raţiune a existenţei; celelalte configurează o fiinţă deschisă, sociabilă, puternică, ambiţioasă, dinamică, decisă să nu accepte eşecul, să găsească soluţii de adaptare, să-şi afirme personalitatea; în acelaşi timp prudentă, atentă la orice pericol provocat de instincte, trecând totul prin filtrul raţiunii, al gândirii.

Exemplele din textul ficţional confirmă şi ele polarizarea personajului în cele două ipostaze. Coexistenţa lor este evidenţiată începând de la nivelul denominaţiei: numele are o structură dual: masculină (Leon) şi feminină (Tina), cu trimitere explicită către tendinţele divergente care îşi dispută psihologia şi atitudinile personajului: intelect, raţiune, pragmatism (*litera*), respectiv simţire, emoţie, trăire (*trup*). Considerându-l iniţial „un nume tâmpit", Leontina „într-o zi şi-a dat seama că ea are de fapt nu un nume, ci două [...]. Două nume ascunse şi inverse, fiecare trăgând în altă parte, ca doi boi tineri care nu se împacă la jug […]. Nume cu care poţi să te îmbraci pe rând, schimbându-le ca pe nişte cămăşi. Două nume ca două mănuşi, una mai aspră şi una mai moale" (26). Dacă în această perioadă a copilăriei, inocentă încă, diferenţa se circumscrie unei zone vestimentare, deci exterioare, apărând ca posibilă *alternarea la putere* a celor două identităţi, ea se clarifică treptat, dând naştere unor comparaţii mai sugestive: „un cuvânt rupt în două, ca ziua şi noaptea, ca lumina şi umbra", făcând loc unor investigaţii mai profunde, neliniştitoare prin presimţirea pericolului: „două suflete, două respiraţii şi două porniri […]. Tina simte că Leon e acea parte din corp şi din creier de care ea se teme. […] Pentru că *Leon-cuvântul* e în realitate *Leon-băiatul-din-pielea-ei* pe care ea îl recunoaşte imediat după dorinţe şi stări" (48). Coabitarea mai beneficiază un timp de o relativă acalmie, în care localizarea poate fi făcută cu precizie (Leon „se ascundea în coridoarele reci ale minţii"), iar pornirile anarhice ţinute sub control.

Odată cu descoperirea sexualităţii, sursa intenţiilor, dorinţelor şi deciziilor se estompează, mergând până la confuzie. Sentimentul că e condusă „de o forţă inconştientă, într-un spaţiu obscur, dizolvant" (87) se va generaliza. Ambivalenţa sexuală – atracţia pe care o simte deopotrivă faţă de bărbaţi şi faţă de femei – este încă o marcă a dualităţii de sorginte androgină. Sunt momente în care îşi afirmă ambiţia, îşi surprinde luciditatea, calculul rece în atingerea scopurilor, sunt altele în care mărturiseşte că relaţiile ei sexuale pasagere îi rămân în memorie „ca nişte lungi momente de halucinaţie". Echivalarea lui Leon cu creierul este formulată explicit odată cu noul criteriu de discriminare (pe verticală) a celor două identităţi: „Leontina e o femeie compusă din două jumătăţi: cea de jos, vie, înnebunitor de vie şi de sexuală, şi cea de sus, încremenită, rece, ironică" (166). Leon este „băiat de treabă, tenace şi răbdător, orgolios şi îndărătnic, tăcut, dar foarte demn" (186). Abilităţile sportive, jocul ei agresiv, agilitatea sunt puse de asemenea pe seama lui Leon: „Bravo, TINA!, Şi Leon zâmbea scurt, îşi rânjea dinţii, îşi muşca orgolios buzele" (287), iar ironia şi analiza rece a lumii pe care o slujeşte ca activistă de partid, o lume falsă care exista numai în vorbe şi hârtii, sunt cu siguranţă tot meritul lui. El e cel care o ceartă pentru momentele de îndoială, cel care o remontează în clipele de cădere. Textul abundă în astfel de exemple care sugerează hegemonia masculinului: „şi-n tine reîncepea aceeaşi luptă obscură, declanşată fără nici o somaţie (un fel de hărţuială fratricidă), dintre Leon şi Tina: cine să pună stăpânire pe teren, mintea sau inima […]? Dar Leon era peste tot" (243-244). Discursul cinic şi misogin al lui Dan Iacomir – „E vorba pur şi simplu că bărbatul o are în afară şi femeia înăuntru… Drama îi aparţine femeii, pentru că existenţa înseamnă, cum spuneau latinii, ieşire în afară, ex-sistere… Or, femeia nu poate decât să se deschidă şi să primească […] Nu doar specia vă păcăleşte, ci şi psihismul vostru clădit pe gol, anatomia voastră necompensată" (280-281) – vine să confirme dezechilibrul construcţiei. Masculinul deţine intelectul, raţiunea, forţa fizică, vigoarea, iar sexualitatea este ceea ce i se atribuie – compensator – femininului. Sentimentul că este „o păpuşă de cârpe", conştientizându-şi neputinţa, frica, apoi abandonul, dorinţa de

pierdere, căderea, depresia şi resemnarea nu sunt altceva decât semne ale slăbiciunii, ale femeii care „gândeşte" cu inima. Fiinţa androgină devine un mutant, tendinţele acaparatoare ale masculinului făcând imposibilă viabilitatea proiectului unei comuniuni armonioase.

Am lăsat la urmă „*tranzitoriul* stărilor de care avea parte" (s.m., F.P.), pentru că tranzitoriul, această trecere nedefinibilă dintre stări, acest loc al libertăţii totale în care nicio lege nu mai guvernează, acest teren neutru al lui *atât şi/ cât şi* oferă cheia descifrării personajului, făcând posibile întâlnirea şi coexistenţa trăsăturilor contradictorii care îl definesc. Neaparţinând niciunei *stări*, momentul este vidat de orice simţire, dar şi de orice gând, el echivalează cu o pierdere a tuturor atributelor de gen ale personalităţii. Putem asocia această falie temporală cu acel *no man's land*, model teoretizat de Adrian Oţoiu, frontiera, spaţiul care permitea împăcarea contradicţiilor dintre conceptele poeticii optzeciste. Folosindu-ne de acest concept, putem considera că Leontina îşi găseşte unitatea (o unitate paradoxală), se întregeşte, întruchipând toate ipostazele posibile simultan, doar într-un astfel de moment îngust dintre stări, doar în acea clipă abstrasă temporalităţii. În rest, ea rămâne o fiinţă fragmentată, dezarticulată, descentrată, tensionată, din cauza forţelor centrifuge care şi-o dispută. În fond, unitatea personajului este una iluzorie, pentru că ea este sinonimă cu autoanularea.

Paradoxul dispare dacă vedem în Leontina schema, constructul teoretic, menit să faciliteze împăcarea conceptelor-cheie ale poeticii lui Gheorghe Crăciun: *litera* şi *trupul*. Limitele, în acest caz, sunt cele pe care le stabileşte autorul, în virtutea rolului pe care i l-a rezervat. La nivelul personajului, reuşita presupune coabitarea celor două identităţi sexuale. Apelând la o formulă inedită a procedeului postmodern al metalepsei – *verticală-descendentă* (A. Oţoiu) – , autorul coboară în universul ficţional îmbrăcând chiar pielea protagonistei (deşi o va face şi în nume personal, în cele patru *Nota auctoris*). Această decizie auctorială tulbură raportul dintre cele două principii ale personalităţii, cel conştient şi cel inconştient (în termenii lui Jung), care coexistă în orice fiinţă. Astfel, intruziunea echivalează cu dezechilibrul, având grave consecinţe la nivel comportamental; personajul devine monstruos şi incoerent. Într-un asemenea context, e dificil de stabilit cui îi aparţin deciziile din viaţa socială/ sportivă/ profesională/ politică / familială şi dacă erotismul anarhic îi este caracteristic Tinei sau este impus de închipuirea bărbaţilor reprezentaţi prin Leon. Leontina pare mai degrabă proiecţia imaginaţiei sexuale a bărbaţilor. Masculinul (supradimensionat sau doar exhibat) destabilizează, iar autorul este cel care, din acest punct de vedere, îşi sabotează propria întreprindere. Labilitatea personajului indică o conştiinţă scindată permanent, porniri şi gesturi contradictorii ale unui hibrid care gândeşte şi simte simultan lucruri opuse, o existenţă marcată de confuzie, cu toată gama de tulburări pe care aceasta le presupune: de percepţie, orientare, raţionament, memorie. Androginia capătă un sens negativ, trădând imposibilitatea convieţuirii – adaptare personală şi acceptare de către ceilalţi – a fiinţei androgine într-o lume (de acum) divizată sexual şi cultural.

Mesajul poate să fie însă şi altul: armonia este imposibilă pentru că în lumea care este Textul, cele două părţi componente nu (mai) au drepturi egale la exprimare. Raţiunea îşi impune dominaţia asupra trupului, trădând încrederea creatorului. *Litera* confiscă discursul, în detrimentul *trupului* subestimat. Androginia este compatibilă doar cu umanitatea pre-alfabetică, altfel proiectul îşi exhibă caracterul utopic, la fel ca şi cel al împăcării textuale a trupului cu litera. Autenticitatea îşi găseşte astfel calea de reprezentare prin *efectul de autenticitate*. Prin urmare, *Pupa russa* devine povestea eşecului unei ficţiuni teoretice, convertită în triumf artistic, pus în scenă printr-o regie spectaculoasă. Trupul şi litera, aşa cum sunt ele definite de Gheorghe Crăciun, nu se pot împăca decât parţial şi provizoriu, în momente de graţie.

Uciderea Leontinei este decizia auctorială prin care eşecul dobândeşte în acest roman semnificaţii multiple. Din perspectiva teoriei literare, este infirmată reuşita demersului de

compatibilizare a corporalului cu scripturalul într-un model teoretic universal. Din perspectivă mitologică, ea confirmă fascinaţia androginiei şi utopia ei. Din perspectivă psihologică, gestul echivalează cu ratarea existenţială a structurilor bovarice, incapabile să se evalueze corect şi să se raporteze adecvat la realitate. Din perspectivă morală – individuală sau colectivă – , este sugerată imposibilitatea salvării unei conştiinţe marcate de laşitate şi duplicitate. În acest caz, redempţiunea este sinonimă cu sacrificiul şi renaşterea. Nu în ultimul rând, eşecul existenţial al personajului şi dispariţia lui, privit din perspectivă istorică şi politică, se traduce prin utopia comunismului – a doctrinei ce voia să împace suprema libertate a cetăţenilor (la nivel declarativ) cu subordonarea lor absolută (în fapt) – şi, finalmente, prin silirea unui regim grotesc şi absurd să-şi accepte falimentul.

Înştiinţare: *Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul "SOCERT. Societatea cunoaşterii, dinamism prin cercetare", număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. Investeşte în Oameni!*

Bibliografie:

ADAMEŞTEANU, Gabriela, *Provizorat*, ediţia a II-a, Editura Polirom, Bucureşti, 2011;

BODIU A., MOARCĂS G., (coord.), *Trupul şi litera, explorări critice în biografia şi opera lui Gheorghe Crăciun,* Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2012;

CORDOŞ, Sanda, *Lumi din cuvinte*, Cartea Românească, Bucureşti, 2012;

CRĂCIUN, Gheorghe, *Frumoasa fără corp*, ediţia a II-a revăzută, însoţită de un dosar de receptare critică, prefaţă de Carmen Muşat, Grupul Editorial Art, Bucureşti, 2007;

CRĂCIUN, Gheorghe, *Pupa russa*, ediţia a II-a, augmentată, Studiu introductiv de Caius Dobrescu, Dosar de receptare critică, Addenda cu desenele autorului, Postfaţă de Carmen Muşat, Grupul Editorial Art, Bucureşti, 2007;

CRĂCIUN, Gheorghe, *Femei albastre*, Prefaţă de Carmen Muşat, Editura Polirom, Iaşi, 2013;

CRĂCIUN, Gheorghe, *Competiţia continuă. Generaţia'80 în texte teoretice*, Paralela 45, 1999;

LEFTER, Ion Bogdan, *7 postmoderni: Nedelciu, Crăciun, Müller, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghiu*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2010;

OŢOIU, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generaţiei '80. Strategii transgresive*, Editura Paralela 45, Piteşti, Braşov, Bucureşti, Cluj-Napoca, 2000;

OŢOIU, Adrian, *Ochiul bifurcat, limba şaşie. Proza generaţiei '80. Strategii transgresive*, Paralela 45, Piteşti, 2003;

POPESCU, Cristina, *Gheorghe Crăciun. Trupul şi litera ca feţe ale dublului*, teză de doctorat, Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava, 2013;

VAKULOVSKI, Mihail, *Portret de grup cu generaţia „optzeci" (Interviuri)*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2011.

THE IMAGE OF COMMUNISM REFLECTED IN THE ARCHIVES OF A FEW ORTHODOX PARISHES OF BUCHAREST

Claudiu COTAN
"Ovidius" University of Constanța

Abstract: The Archives of the Orthodox parishes are a source not used yet because of the disinterest manifested by clergy on one hand, and because of the chronological gaps most of them have on the other hand, so that it is very difficult to make a clear cut history of the parish life. Deposited in improper conditions most times, the parish documents were lost or damaged, especially the old ones, so that today they can be still used only with great difficulty. The most interesting documents of these archives are the reports drafted by the parish councils where part of the faithful participated, namely those elected by the parochial Assembly and by the servant priests. Most times they render the changes occurred in the life of the parish, the decisions taken at certain times in regard to the assets of the church, the renovations and changes the places of worship and their outbuildings passed through, buildings that used to belong to them or are still in their possession. There is very few information about the relationship between the Orthodox Church and the communist state in these archives, because the priests avoided noting down their own opinions about the political regime not to be accused of hostile attitude towards the "communist order". Yet, some precious information can be gathered from the parish documents which help us learn how a series of decisions of the communist state influenced the religious life of the Orthodox communities. Because some of the archives disappeared in the rush of the demolishment during the last years of communism some information was lost which could have been useful today.
I focused in my study on the archives of a few Orthodox parishes threatened by the urban changes that seriously changed the image of Bucharest. Most of the historical data are provided just from the period of these urban changes that focused on the demolishment of a few churches or outbuildings that belonged to them. Because the number of these churches is rather large and because I have already made some research on some of them, I focused on a few archives still in the possession of the churches that used to be threatened with demolishment, but which the political changes occurred two decades and a half ago saved. I succeeded in examining the archives of the parishes of Delea Noua – Calisit, "Hagiu" – Hala Traian, Calarasi Park and Mihai Bravu. The data found in these archives are scarce, but they help us form an image of the way in which the decisions of the communist state changed the life of the Orthodox priests and faithful.

Keywords: churches, demolishment, priests, communism, persecution

Communism unfolded not only a large programme of elimination of the intellectual elite, but also a project of remodelling the localities according to plans that promoted the construction of buildings which characterised the Romanian town-planning during the last communist decade. The urbanism of Bucharest was deeply changed during the communist years when a new Civic Centre was raised dominated by the People's House and by the great thoroughfares bordered by blocks of flats that imitated the Asian communist architecture. Unirea Boulevard is one of the most important boulevards of the capital city and most crowded thoroughfares of the city, namely the longitudinal axis of the new Civic Centre project launched at the initiative of the communist dictator Nicolae Ceausescu and begun after

the earthquake of 1977, under the pretext of reconstructing and repairing the damages caused by the earthquake in Bucharest. The communist regime used the project of the new Civic Centre to dissipate the influences that the old historical centre of Bucharest exerted over the city's environment. Unirea Boulevard – "Victory of Socialism" links Alba Iulia Square and the Constitution Square, the most crowded area of Bucharest. Inspired by the architecture that characterised the communist regimes of China and North Korea (which Nicolae Ceausescu visited in 1970), the construction of the new Civic Centre was inaugurated in 1984, in the presence of the party and state leadership. Thus, Calea Calarasilor and "Victory of Socialism" boulevards passed through a series of Orthodox parishes most times made up of private dwelling places, which they demolished to make room to the dull blocks of flats raised during the last years of communism. Tens of churches of Bucharest and a large number of beautiful houses that gave the great city a special aspect and beauty fell in the way of the bulldozers.[1] Vacaresti Monastery, one of the most beautiful and biggest church constructions of our country was destroyed.[2] Mihai Voda Monastery did not escape the bulldozers close to the People's House, the church hidden today behind the blocks of flats having been saved through shifting.[3] In fact, hiding the churches behind the new blocks of flats has become an ordinary method, lest the communist authorities see them in case of field inspections.

A few churches situated between Decebal Boulevard and Calea Mosilor St which were certainly to be removed escaped demolition due to the falling of communism. Their archives still keep documents that seem to mention their future demolition. One of them is Delea Noua church remained in the middle of Calea Calarasi St after the parish house and Calist old people's home close to it were demolished. There are two reports in the archives of "Hagiu" parish drafted in November 1989 presenting the request of the communist authorities that the parish should cede the plot of land around the church for expropriation where a block of flats should have been built. Some of the members of the parish council and priest Gheorghe Dragulin, who had been in the communist prisons, tried a weak opposition. Calarasi Park Parish was set up by priest Constantin Sarbu persecuted by the communist regime which sentenced him to over eight years of imprisonment. The last of the church archives examined was that of Mihai Bravu parish of which church was raised during the communist period. On the occasion of the festivities for the canonisation of the Romanian saints, a unique religious gesture in the European communist space, the communist authorities took the delegations of foreign guests to visit Mihai Bravu church which was being built, to show them the freedom that the political regime of Romanian gave to the Orthodox Church and to her servant priests.

In 1981, Delea Noua church, the parish house and the belfry affected by the earthquake of 1977 were consolidated through the financial and material efforts of the faithful. The consolidation effort was a very serious one because the constructions dating from the end of the 19th century had suffered big damages. Unfortunately, soon afterwards the communist authorities started an extensive programme designed to demolish the houses around this church, with the church to be removed in the end. The parish council noted on 30 June 1987: *"... 700 houses within the parish were demolished and other ones will follow and as we do not know what will be built instead of the houses demolished, the parish is seriously financially affected, so that the Parish Council proposes to intervene to the Holy Archdiocese*

[1] See Lidia Anania, Cecilia Luminea, Livia Melinte, Ana-Nina Prosan, Lucia Stoica, Neculai Ionescu-Ghinea, *Biserici osândite de Ceauşescu, 1977 – 1989*, Anastasia Publishing House, Bucharest, 1995.
[2] See Octavian-Dumitru Marinescu, *Mănăstirea Văcăreşti din Bucureşti, de la origini până astăzi*, Basilica Publishing House, Bucharest, 2012; Vezi Gheorghe Leahu, *Distrugerea mănăstirii Văcăreşti*, Bucharest, 1996.
[3] See Claudia Tita-Mircea, *Biserica Mănăstirii Mihai Vodă; monumentele Bucureştiului istoric*, ASA Publishing House, Bucharest, 2006; See Cristea Letiţia Mirela, *Relaţiile Tării Româneşti cu Muntele Athos în secolele XVII-XIX. Cazul Mănăstirii Mihai Vodă*, (teză de doctorat), Bucharest, 2012.

to restructure the salaries scheme with one temporary priest position till the re-establishment of the parish with a singer job".[4] The communist authorities decided to demolish the parish house and the old people's home of the church: *"... one of these days, in the afternoon, the representatives of the local state authorities visited the parish house of the church situated in Delea Noua St and the former old people's home asking for data on the number of persons who were living in the building and the purpose of the rooms. This building hosts the parish chancellery where there is the library with the books included in the inventory, as well as precious furniture, the paintings of the founder of this church, also very precious, as well as the belfry with two bells which are common part of the respective building. Given this state of things, and not to be taken by surprise, we kindly ask you – in case you have information on the future state of the church and of the buildings belonging to it – to let us know in due time where to deposit the archives and the other assets included in the inventory"*.[5]

In 1987, in winter, the buildings around the church were demolished only the place of worship escaping the scourge, as it was allowed to temporary operate till its future demolition. The report of 7 December 1987, drafted by the parochial council presents the dramatic situation: *"The parish house made up of ground floor and one floor including 4 flats, the parish chancellery, parish library, belfry situated in the middle of the parish house, as well as the former Calist old people's home were demolished, so that only the holy church remained surrounded by debris.*

I. C. R. A. L. department, district 2, recuperated all the beams resulted after the demolition both of the parish house, the wood of the belfry, and of Calist old people's home, because it was good wood useful for construction.

The parish recuperated the metallic part of the fence made of double wire and the majority of the pillars deposited in the church. The two bells are also deposited in the church. The rest of the inventory materials were recuperated and laid in the church". The state of things will be communicated to the Holy Archdiocese. Following the information provided by the parish priest, the parish council agrees to appeal to I. C. R. A. L. (Enterprise for Constructions, Repairs and Locative Administration) department to make an estimating price for providing the church with water and gas".[6] As a result of the address of the People's Council of Bucharest city, D. G. D. L. department, no 16323 of 14 January 1988, registered at the Holy Archdiocese of Bucharest under no 530/1988, by which the approval of the parish council was asked for demolishing a part of the parish buildings situated in Delea Noua St, and ceding the surrounding plot of land, the council members approved it.[7] Very interesting is the fact that the approval of the parish council was asked after the buildings had already been demolished. There were tenants in the parish buildings who left without paying their debts to the parish.

The situation of the church after demolition has become dramatic, the parish council asking the Archdiocese of Bucharest to appeal to the aid of some other parishes, taking into account the fact the largest part of the parish had been demolished.[8] The parish of Saint Elijah-Pipera came to its aid providing it with an amount of 3000 lei. The communist authorities asked the Archdiocese of Bucharest that the parish council of Delea Noua church should approve the demolition of the building it owned in 154 Labirint St, district 3, Bucharest. It is very interesting that the approval was asked in July, after the church house in Labirint St had been demolished in January 1988.[9] The parish council hoped that the state

[4] Archives of Delea Nouă Parish, Register of Official Reports, 1977-1989, official report of 30 June 1987.
[5] Archives of Delea Nouă Parish, Register of Official Reports, 1977-1989, official report of 9 Sept. 1987.
[6] Archives of Delea Nouă Parish, Register of Official Reports, 1977-1989, official report of 7 Dec. 1987.
[7] Archives of Delea Nouă Parish, Register of Official Reports, 1977-1989, official report of 25 Jan. 1988.
[8] Archives of Delea Nouă Parish, Register of Official Reports, 1977-1989, official report of 30 Dec. 1987.
[9] Archives of Delea Nouă Parish, File no. 8/1989.

authorities would compensate the parish with the value of the building.[10] On 5 October 1988, the parish council thought it was high time to take steps for re-constructing the church belfry[11] and asked the authorities to specify what plot of land would remain in the possession of the church in order to know where to situate it.[12]

The report of 15 April 1989 shows us that the church was reconnected to the gas system and temporary provided with electricity and water till the final works were finished. A few faithful have also succeeded in setting a temporary fence around the church.[13]

According to an official report, Delea Noua parish was announced that I. C. R. A. L. Foisor department estimated the value of the compensation for the demolition of the church buildings to 80.000 lei. This is why in August 1989, the parish council asked the Archdiocese of Bucharest to entitle it to get the rights of compensation. The parish priest has even tried to get one of the flats built around the church to use it as depot for the parish archives: *"I applied to the City Hall authorities so that the church should come into the possession of an apartment where to deposit the inventory heaped up in the church together with the five years old bells"*.[14] The parish seems to have got only the amount of 100.000 lei used only to make the fence that still surrounds the church today.

Very suggestive at the parish level is a report preserved at Delea Noua parish which renders the missionary activity of an 80 years old priest and the difficulties he was faced with only two years after the fall of communism. The report dated 11 June 1992, which priest Teodor Stoica addressed to the deanery reads the following: *"From a religious point of view I celebrate the Divine Liturgy every Sunday and at feast times. I deliver two speeches every Sunday. After reading the Holy Gospel I briefly refer to the content of the fragment read and then I develop the theme at the right time. I celebrate the Divine Liturgy for the dead every Sunday and the remember services as well. Every Friday, at 18.00 hours I celebrate the akathistos service followed by catechisations, when I debate various themes, such as those related to the Church, what it is and what it means, as well as to the Resurrection of the Lord, the Ecumenical Council, the division of the Church and the crumbling of the Western Church into Calvinism and many sects, life of Saint Paul the Apostle, his journeys and activity*.

Cultural. I distributed 25 Bibles, 30 copies of the Little Bible, special books for school children and books of prayers.

Economic. I retired the cleaning woman of the church because I had no funds for paying her, but she keeps on working with no salary".[15] I personally got my salary till March 1992, because we engaged to execute the fence surrounding the church, which is situated now in a field, where it is very hard for those who come to this church to reach it; we mention that although 90% of the parish was demolished and the blocks of flats around us are not finished and inhibited, we can declare that the attendance is exceptional. Taking into account the compensation for demolition – 124.000 lei, the surplus stock of the year 1991, we won 809.663 lei and spent 657.000 lei. We made progress with the construction of the fence, using 450.000 lei out of 1.200.000 lei. If we can cover its value we hope to finish the fence till the end of the month, and then we shall try to set on improvised scaffolding the bells that have been kept in the church for five years. We committed ourselves to finish these works although we lack the necessary funds in order to try to improve the situation of the place of worship, embarrassing for us, where it is hard to come walking in mud and wholes. Because of the high

[10] Archives of Delea Nouă Parish, Register of Official Reports, 1977-1989, official report of 11 June 1988.
[11] Archives of Delea Nouă Parish, Register of Official Reports, 1977-1989, official report of 5 Oct. 1988.
[12] Archives of Delea Nouă Parish, Register of Official Reports, 1977-1989, official report of 3 Jan. 1989.
[13] Archives of Delea Nouă Parish, Register of Official Reports, 1977-1989, official report of 15 April 1988.
[14] Archives of Delea Nouă Parish – Report of 11 June 1992, f. 1, v.
[15] Archives of Delea Nouă Parish – Report of 11 June 1992, f. 1, f.

price of the materials we have to appeal to subscriptions and collections to end the work begun".[16]

The demolition has also affected the geographic structure of the parishes. The priests lost the old landmarks that showed the boundaries between parishes. This is why conflicts between the priests of the adjacent parishes came up many times. Rev Teodor Stoica from Delea Noua church related such a situation: *"It is very hard for us because the parish bodies are no longer complete, many of them having been moved to other parishes so that it is difficult to gather them together. The greatest hardships come from the adjacent parishes of Calarasi Park and Mihai Bravu. Calarasi Parish seized 5 blocks of flats, each of them with two stairways, because three of these blocks of flats are called Apostol Margarit after a small street included in the big one. Rev Popescu H. Ioan, from Mihai Bravu church shamelessly seized one third of the blocks built in the territory of Delea Noua parish, close to the boundary with Mihai Bravu parish. It was hard for us to find the papers of the file for the building license".*[17]

The communist authorities have also pursued a permanent policy restricting the human rights, especially the journey abroad. In 1985, father Teodor tried to go to his daughter settled in Germany. He applied to the Department for Passports Release, which refused him. Nevertheless, he insisted with the following appeal: *"My daughter, of Romanian origin, with German citizenship, who lives in Hamburg, Federal Republic of Germany, who has been, in fact, several times in the country, asks me to go to the Federal Republic of Germany on a visit, possibly to have a surgery for coxal -femoral arthrosis.*

I filled in the form for a passport release in September 1985, but I was informed through address no 94867/1985 that it was not approved. This year I have also submitted an application for a passport, but I received a negative answer too. I am 75 years old. From 1944 – 1947 I represented the country and Church in Bulgaria and Yugoslavia, I was young and I came back to the country where I was born, where I have my brothers and parents, so that I do not understand why I am refused to make this journey. Having briefly informed you of the things mentioned above, and thinking it should be a mistake, I kindly ask you to think twice over this state of things and give me a passport to travel to the Federal Republic of Germany in the months of June - August this year, when I have my holiday".[18] Priest Teodor has not gone to Germany, but his daughter came to Romania after the fall of communism.

Not far from Delea Noua church it is "Hagiu" church which passed through a period of renovation and consolidation together with the other buildings it owns, as a result of the earthquake of 1977. The church was re-consecrated in 1980. The efforts made for consolidating the church were coordinated by priest Vasile Diaconescu. The remarkable priest wrote about his service: *"Priesthood was considered as a spiritual wedding, by which the priests becomes the bridegroom of the parish entrusted to him and he is committed to serve the Church with love able of sacrifice. He is the spiritual father who gives birth to his sons in the bath of baptism, feeds him with the divine truth and grace and guides them on the way of salvation. As servant of God and as intercessor between Him and people, as preacher of the Gospel, which is the word and will of God and as shepherd of souls, as apostle and as father of all people, as the light of the world and as salt of the earth, the priest must be adorned with all virtues which make the beauty of Christianity and especially of priesthood. I do not know if I succeeded in accomplishing this ideal of priesthood, but I tried to serve God and the*

[16] Archives of Delea Nouă Parish – Report of 11 June 1992, f. 1, f.
[17] Archives of Delea Nouă Parish – Report of 11 June 1992, f. 1, v.
[18] Archives of Delea Nouă Parish, File of correspondence/1985; Claudiu Cotan, *Preotul Teodor Stoica, un slujitor pentru românii din sudul Dunării*, in Simpozionul „Mehedinţi, istorie, cultură şi spiritualitate", Universitaria Publishing House, Didahia Severin Publishing House, Drobeta Turnu Severin, 2012, p. 359.

people and especially my parishioners with all my love and devotion both at the Holy Altar as celebrant and at the pulpit, as preacher of the Gospel of Jesus Christ, our Lord".[19]

Unfortunately, the decisions of the communist authorities would affect "Hagiu" church too, which was situated close to the blocks of flats that were being built in Calea Calarasi St. The archives of "Hagiu" parish keeps a report dated November 1989 which shows us how the communist authorities were acting to get various approvals for demolition and expropriation from the church authorities: *"... the following agenda was discussed" 1. Letter no 9816 of 31 October 1989 of the General Department for developing the construction of social-cultural dwelling places and locative administration, and 2, letter no 13079 of 13 November 1989 of the Holy Archdiocese of Bucharest, Economical Department ... The parish priest reads the letter by which D. G. D. A. L. informs the parish that the investment plan of the C. P. M. B (House of Pensions of Bucharest) for 1990 stipulates to build blocks of flats in the area of Calea Calarasi St – zone III, decommissioning a surface of 1245 m^2 and surroundings of 88 m* (that belonged to the parish) *and asks for the written agreement of the parish to be included in the decree project"*. The Archdiocese too asked the same documents on behalf of the communist authorities, but asking that the block of flats that was to be built to be no closer than seven metres, and the enclosure of the church courtyard to be remade. It is very interesting that a series of counsellors explained that it was not up to them to agree with such a request, and father Gheorghe Dragulin, who had been in the communist prisons from 1952 – 1954, asked that the issue should be presented to the parish assembly on Sunday, 26 November 1989. Father Dragulin had been in the communist prisons, but he was still strong enough to oppose the abusive decisions taken by communists. The parish assembly approved the decision of the Council, so that "Hagiu" parish was to cede the plot of land requested.[20] The communist authorities wanted to open a new group of blocks of flats that was to be parallel with that situated in Calea Calarasilor St.

The church of Calarasi Park dedicated to Saints Emperors Constantine and Helen is situated in Eudoxiu Hurmuzachi Square –Muncii Square, at the crossroads of streets Mihai Bravu with Basarabia Boulevard and Calea Calarasi St, important boulevards bordered by hundreds of blocks of flats. The church is still one of the biggest of Bucharest, having been raised in the area that used to be Calarasi Park. The parish was set up in 1936, and the first place of worship was an underground of Queen Elisabeth Settlement – Children's Hospital headed during the war by one of the greatest physicians of our country, Victor Gomoiu. In the small chapel organised by priest Constantin V. Sarbu (1905 – 1975),[21] with the help of doctor Victor Gomoiu, those who entered the hospital and the poor workers of the district[22] could find their peace of mind. In order to get the plot of land where the slender church was raised and which we easily notice in the area, Priest Sarbu waged a true battle against the City Hall and a series of entrepreneurs who wanted to raise blocks of flats there. The church was built due to the endeavours and work of a great servant of the Orthodox altars, father Constantin Sarbu, one of the martyr priests of the communist period, and to the generosity of marshal Ion Antonescu, its main founder. The efforts of the two founders were completed by the contribution of certain donors and by the aids received from the parishioners of Bariera Vergului district. The document laid at the foundation of the church reads: *"This holy place of*

[19] Archives of „Hagiu" Parish – Register of the servant priests.
[20] Archives of „Hagiu" Parish, File of correspondence – official reports 1989, official report of 23 November 1989.
[21] Gheorghe Vasilescu, „Sârbu, Constantin", in *Martiri pentru Hristos, din România, în perioada regimului comunist*, Institutul Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române Publishing House, Bucharest, 2007, pp. 643-658.
[22] Gheorghe Vasilescu, „Sârbu, Constantin", in *Martiri pentru Hristos, din România, în perioada regimului comunist*, pp. 656-658.

worship begun in times of great hardship, but also of great national pride for our country is built as an everlasting proof of the holy covenant that our Church has always had with our nation and country. Marshal Ion Antonescu of Romania, 28 June 1943". Rev. Constantin Sarbu attended the university courses of the Faculty of Theology of Bucharest and of the Conservatoire of Music, having always been animated by the missionary spirit of the priestly service. In order to maintain himself he worked both at the time when he was a pupil at the seminary and when he was a student, because he came from a poor family. After marriage he moved to Husi, where bishop Nifon Criveanu ordained him priest and assigned him head of the School of singers. In 1938 he transferred himself to Bucharest, to the parish of Calarasi Park which had no church, but where he succeeded to build a true cathedral. The parish was made up especially of poor houses dwelled in by workers.[23] Films were presented in the underground of the church and concerts were given by one of the most important choruses of Bucharest. The church chorus was conducted by a great musician for a time, Gheorghe Bazavan, arrested by communists in 1949.

Having become a widower in 1941, father Constantin Sarbu succeeded in organising one of the most active parishes of Bucharest, which fact did not escape the vigilance of the communist authorities. The state of things worsened after a special event. On 1 June 1946, the rumour spread that the Mother of God or a cross would have appeared at one of the windows of the church. A spiritual euphoria spread as lightening all over the parish. The event has also gotten a political significance because the same day, at Jilava, marshal Ion Antonescu, the founder of the church, and those of his group, were executed by the order of the communists.

Although not painted, in 1949 the church was consecrated by metropolitan Nifon Craioveanul, a hierarch persecuted by the communist regime who wanted him eliminated. The hierarchs of Bucharest must have avoided participating in such an event given the fact that the church remembered Ion Antonescu, enemy of the people, and his wife, as main founders. The painting was executed from 1962 – 1964, by care of patriarch Justinian and of priest Constantin Nichita, and the church was re-consecrated on 3 October 1976. In 1988, the communist authorities tried to demolish the church, justifying that it was founded by a war criminal, the same as they were planning to remove Delea Noua church too. The fall of communism saved them both.

Father Constantin Sarbu did not take into account the interdictions imposed by the communist regime to the clergy of Bucharest, and continued to preach courageously Christ to the thousands of faithful who were coming into the church he and marshal Ion Antonescu raised. At the beginning of 1954, the security forces arrested him, just like a reply to his pastoral activity, accusing him of anti-communist activity, at the end of the year having been sentenced to eight years and three months of imprisonment for having plotted against the social order. On 10 December 1954, the father's appeal was rejected. During the eight years of imprisonment father Constantin Sarbu passed almost through all the communist prisons: Jilava (1954 – 1955), Dej (1955), Poarta Alba (1955-1956), Salcia (1959), Gherla (1956-1962) and Aiud.[24]

Released in December 1961, he was sent with forced domicile to Viisoara village, in Baragan field, where he remained for two years. In February 1964, when the political prisoners were released, father Sarbu came back to Bucharest, but has always been followed

[23] Gheorghe Parusi, *Bariera Vergului sau viaţa unui băiat de Bucureşti*, Compania Publishing House, Bucharest, 2010, p. 87.

[24] Gheorghe Vasilescu, „Sârbu, Constantin", in *Martiri pentru Hristos, din România, în perioada regimului comunist*, p. 658.

by the agents of the security forces. He started serving in a small ruined church in Sapientei St, not far from the future People's House. Patriarch Justinian urged him to serve in the humble church fully aware that father Sarbu would turn the humble place of worship into a cathedral of spirituality. A large number of faithful came to the little church under his nice guidance, to the horror of the communist authorities who decided at last to eliminate him. Father Sarbu was almost invited by the people of the Security forces to choose how to die, namely in the hospital, or commit suicide. Suicide was impossible for a servant of the altar. Arrested again, father Sarbu was hospitalised for a surgery, because he was suffering from duodenal ulcer. At the middle of October 1975, he celebrated the Divine Liturgy for the last time, and on 23 October father Sarbu died after a banal surgery at Elias Hospital, but not without having been confessed and communicated by father Ilarion Argatu from Cernica Monastery, another great father confessor followed by the Security. Unfortunately, the archives of Calarasi Park church have not been preserved, having been burned in 1988, as the communists wanted to wipe away any traces of the service of father Constantin Sarbu in this church.

In 1955, the Romanian Orthodox Church canonised some of the best known Romanian saints. The delegations of some sister Orthodox Churches attended the festivities organised with the involvement of the communist authorities. On this occasion, the foreign delegations were invited to visit a series of monasteries and churches to see the freedom the Orthodox Church and her servants enjoyed in our country. Mihai Bravu Parish was visited now, of which church was being built. The communist authorities sustained in front of the foreign guests that churches were built and the freedom of conscience was observed under the communist regime. The delegation who visited the church wrote a few lines in the book of honour of the parish.

Having studied the various aspects of some of the churches of Bucharest during the communist regime we can affirm that if this totalitarian regime had resisted several years more in Romania, most of the churches of Bucharest which we see today would have no longer existed, because the communist bulldozers would have erased any historical proof of their existence.

Bibliography

Unpublished sources:

Archives of Delea Noua parish, Register of official reports, 1977-1989.
Archives of "Hagiu" parish, Correspondence file/Register of official reports 1989.

Works of speciality:

Anania, Lidia, Luminea, Cecilia, Melinte, Livia, Prosan, Ana-Nina, Stoica, Lucia, Ionescu-Ghinea,Neculai, *Biserici osândite de Ceauşescu, 1977 – 1989*, Anastasia Publishing House, Bucharest, 1995.

Cotan, Claudiu, *Preotul Teodor Stoica, un slujitor pentru românii din sudul Dunării*, in Simpozionul „Mehedinţi, istorie, cultură şi spiritualitate", Universitaria Publishing House, Didahia Severin Publishing House, Drobeta Turnu Severin, 2012, p. 359.

Cristea, Letiția Mirela, *Relaţiile Tării Româneşti cu Muntele Athos în secolele XVII-XIX. Cazul Mănăstirii Mihai Vodă*, (teză de doctorat), Bucharest, 2012.

Leahu, Gheorghe, *Distrugerea mănăstirii Văcăreşti*, Bucharest, 1996.

Marinescu, Octavian-Dumitru, *Mănăstirea Văcăreşti din Bucureşti, de la origini până astăzi*, Basilica Publishing House, Bucharest, 2012.

Tita-Mircea, Claudia, *Biserica Mănăstirii Mihai Vodă; monumentele Bucureştiului istoric*, ASA Publishing House, Bucharest, 2006.

Parusi, Gheorghe, *Bariera Vergului sau viaţa unui băiat de Bucureşti*, Compania Publishing House, Bucharest, 2010.

Vasilescu, Gheorghe, „Sârbu, Constantin", in *Martiri pentru Hristos, din România, în perioada regimului comunist*, Institutul Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române Publishing House, Bucharest, 2007, pp. 643-658.

ROMANIAN CULTURE, PATRIMONIAL HERITAGE AND POPULAR ART

Adela MARINCU
West University of Timișoara

Abstract: The cultural patrimony, the national and regional cultural policies – in other words, the attention given to these – constitute the identity of a nation, but also the moral landmark on which the today and the tommorow society has to relate itself to.
The act of awareness of the liability a community is having towards the cultural patrimony coveres a long and devious way. Man's ignorance or aggresive behaviour sacrificed invaluable works of art, creations of a great beauty, thus cutting from the legacy of humanity priceless parts of the spiritual realities and not only. Wars, revolutions, earthquakes, floods and above all man's actions turned to ashes lots of wonders from antiquity, middle ages and modern times. What had happened to countries with a richer cultural dowry than Romania, happened to Romania's territory too, in regions like Banat, devastated by the imperial armies or by the migratory hordes which ravaged our settlements. As such, the cultural patrimony from Banat bears the mark of the historical evolution. It is also the creation of several nations: Romanian, Serbian, Hungarians, Germans, Slovaks, Bulgarians, Croatians, Jews, Czechs which were influenced each other in time.
The present work tackles aspects linked to the research, description and analisying of the phenomena and the patrimonial values in order to protect and promote the cultural patrimony of Banat.

Keywords: culture, cultural patrimony, cultural policies, popular (folk) art, values.

Cultura populară

În folcloristica românească din secolul al XIX-lea existau doi termeni *popular* şi *poporan*, cel dintâi desemnând „ceea ce este agreat, iubit, gustat, însuşit de popor" (fără însă a fi *creat* de popor), iar *poporan* însemna „ceea ce aparţine poporului" (ca ceva *al său*). Termenul *poporan* a dispărut din uzul curent al folcloriştilor şi din limbajul comun până spre jumătatea secolului al XX-lea, iar cel de *popular* în limbajul comun a ajuns să însemneze cam acelaşi lucru ce însemna şi în vremurile de început ale folcloristicii noastre. Dincolo de ambiguitatea şi echivocul termenului *popular* (atât în uzul său comun, cât şi în folosirea imprecisă şi prea „largă" perpetuată de unii folclorişti din secolul al XX-lea), termenul actual de *cultură populară* în uzul său comun a ajuns să însemne *cam* acelaşi lucru cu termenul identic ca formă (în limba română) definit drept *concept* în antropologia culturală contemporană astfel: „*Cultura populară* este opusă culturii folk, (culturii de tip folcloric, culturii tradiţionale orale) ce sugerează, individualitatea, specificitatea unui grup relativ restrâns de oameni, şi mai presus de orice, tradiţia. *Cultura popular*ă, în contrast, *implică o masă de oameni, în principal dar nu exclusiv, situată în mediul urban şi care adoptă un mod constant şi abandonează rapid modurile de comportare aflate într-o schimbare neîntreruptă, modelele şi capriciile culturii materiale şi non-materiale. Cultura populară se substituie şi înlocuieşte diferenţele folk şi etnice*[1] .

„Cultura populară, prin răspândirea şi efectele sale, contribuie la destructurarea şi denaturarea folclorului — dar cultura populară nu i se poate, cel puţin deocamdată, substitui folclorului şi culturii de tip folcloric, pentru simplul motiv că ea *este cu totul altceva decât*

[1] Achim Mihu, *Antropologie culturală,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p.86.

folclorul. Interpreţii (şi creatorii) din spaţiul *culturii populare* (în acest înţeles al termenului) pot fi mai mult sau mai puţin talentaţi, inspiraţi sau educaţi (ca neprofesionişti) în privinţa bunului-gust sau chiar a bunei-cuviinţe — astfel încât *nu întreaga cultură populară* din oraşele şi satele de azi) merită dispreţul nostru" apreciază Ioan Viorel Boldureanu în lucrarea sa *Cultură tradiţională orală.*

Patrimoniul cultural

Asemenea conceptului de cultură, şi cel de patrimoniu cultural a cunoscut de-a lungul timpului diverse definiri şi interpretări. Centrul internaţional pentru Studiul Prezervării şi Restaurării Proprietăţii Culturale prezintă nu mai puţin de 60 de definiţii ale patrimoniului cultural, respectiv ale proprietăţii culturale, cea mai veche dintre ele datând din anul 6 d.Hr.[2] UNESCO a definit parimoniul cultural ca reunind „întregul corpus de materiale, atât artistice cât şi simbolice – transmise din trecut fiecărei culturi şi, prin urmare, întregii umanităţi. Ca parte constituentă a afirmării şi a îmbogăţirii identităţilor culturale, precum şi ca moştenire ce aparţine întregii umnităţi, patrimoniul cultural conferă fiecărui loc caractertistici specifice şi este depozitarul existenţei umane". Analizând evoluţia conceptului de patrimoniu cultural în statele vest-europene, Vecco observă că acest termen a suferit un proces de expansiune şi transfer semantic care a rezultat în generalizarea utilizării sale. Sunt identificate trei etape parcurse în extinderea conceptului de patrimoniu cultural, după cum urmează: - o extindere tipologică prin includerea în patrimoniu a elementelor care nu făceau în mod tradiţional parte din acesta, astfel formulându-se o abordare integratoare a patrimoniului; - extinderea criteriilor de selecţie a patrimoniului cultural prin includerea, pe lângă valorile istorice şi artistice, a valorilor de identitate şi a capacităţii de interacţionare cu memoria; - trecerea de la o abordare normativ-obiectivă la una bazată pe capacitatea unui obiect de a suscita valori şi semnificaţii. Patrimoniul a încetat să fie definit prin prisma aspectelor materiale, creându-se astfel premisele pentru recunoaşterea patrimoniului cultural intangibil.[3]

Necesitatea protejării patrimoniului cultural, artistic şi încurajarea a ceea ce urma să devină patrimoniu, a apărut în Franţa, în secolul al XVII-lea, odată cu ideea responsabilităţii politice a puterilor publice în domeniul artei şi al creaţiei, al cărei susţinător a fost însuşi Richelieu, care a înfiinţat în anul 1936 Academia franceză. Prelevându-se de acest precedent, regele Ludovic al XIV-lea a hotărât în 1680 crearea Comediei Franceye, prin fuzionarea a două trupe de teatru distincte şi dispus conceperea unei instituţii centralizate de administrare a clădirilor din Franţa, a artelor şi a manufacturilor, prefigurându-se ceea ce avea să devină ulterior Ministerul Culturii[4].

Pe plan internaţional, necesitatea protejării patrimoniului cultural a fost impusă de desfăşurarea, în principal pe teritoiul european, a celor două războaie mondiale, care au produs catastrofe şi în privinţa punurilor de patrimoniu. Acestea au fost distruse în urma bombardamentelor, a conflictelor armate, au fost supuse jafurilor, multe dintre ele dispărând în condiţii necunoscute. În acest context, pe plan mondial au fost luate o serie de măsuri prin încheierea unor tratate care să protejeze patrimoniul cultural. Astfel, în 1954, a fost încheiată Convenţia de la Haga privind protecţia patrimoniului cultural în caz de conflict armat[5].

Alte documente legislative internaţionale sunt: Convenţia UNESCO cu privire la protejarea patrimoniului cultural, încheiată la Paris în anul 1990, a cărei necesitate, aşa cum

---

[2] http://cif.icomos.org/pdf_docs/Documents%20%line/Heritage%20definitions.pdf

[3] Filip Iorgulescu, Felicia Alexandru, Georgiana Camelia Creţan, Meral Kagitci, Mihaela Iacob, *Abordări privind evaluarea şi valorificarea patrimoniului cultural* în revista *Economie teoretică şi aplicată, Volumul XVIII (2011), No. 12 (565),* p. 14, ediţie electronică accesată la http://store.ectap.ro

[4] Jean-Michel Dijan, *Op. cit*., p. 7

[5] Irina Oberländer-Târnăveanu, *Un viitor pentru trecut. Ghid de bună pratică pentru păstrarea patrimoniului cultural*, Editura CIMEC, Bucureşti, 2009, ediţie electronică accesată la http://www.cimec.ro/Arheologie/Oberlander-un-viitor-pentru-trecut/index.html.

rezultă din Preambul, o constituie ameninţarea de distrugere „nu numai datorită cauzelor obişnuite de distrugere, dar şi prin evoluţia vieţii sociale şi economice, care le agravează prin fenomene de alterare şi de distrugere şi mai grave, iar degradarea sau dispariţia unui bun de patrimoniu cultural şi natural constituie o diminuare nefasta a patrimoniului tuturor popoarelor lumii”[6], convenţia UNESCO cu privire la interzicerea şi împiedicarea operaţiunilor ilicite de import, export şi transfer de proprietate asupra bunurilor culturale (ratificată de România prin Legea nr. 79/1993), Convenţia UNIDROIT privind bunurile culturale furate sau exportate ilegal, adoptată la Roma la 24 iunie 1995, Convenţia europeană privind protecţia patrimoniului arheologic adoptată la Valetta la 16 ianuarie 1992, Convenţia Europeană pentru protecţia patrimoniului arhitectural al Europei, adoptată la Granada, la 3 octombrie 1985 şi Convenţia Europeană asupra peisajului cultural (ratificată de România prin Legea nr. 451/2002).

Legislaţia românească privind protecţia patrimoniului cultural cuprinde o serie de legi importante: Legea nr. 182/2000 (republicată), privind protejarea patrimoniului cultural mobil, Legea nr. 422/2001 (republicată) privind protejarea monumentelor istorice şi Legea nr. 26/2008 privind protejarea patrimoniului cultural imaterial.

Arta populară în spaţiul românesc

Arta populară reprezintă o „componentă de bază ale artei româneşti, înţeleasă ca formă a conştiinţei sociale a poporului nostru, capabilă să oglindească într-o modalitate specifică realitatea lumii prin construirea de structuri expresive generând şi transmiţând emoţii”.[7] Având rădăcini în orizonturile vieţii spirito-materiale din spaţiul carpato-danubiano-pontic, arta populară a reputat o evoluţie istorică de durată, reflectând modul de viaţă şi credinţa despre lume a unui popor milenar, format din agricultori şi păstori precum şi alte meşteşuguri şi ocupaţii. Arta populară a atras atenţia oamenilor de ştiinţă abia în secolul al.XIX-lea.ca un domeniu de artă istoric determinat în urma procesului de diferenţiere început în perioada renascentistă, accentuat în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea dar mai ales în secolul al XIX-lea şi prima jumătate a secolului al XX-lea când, practic se poate spune că s-a încheiat, odată cu precizarea manifestărilor de artă populară în forme ce nu mai pot fi continuate în condiţiile ultimei revoluţii industriale, antrenând schimbări majore în producţia materială şi spirituală, precum şi în relaţiile sociale din întreaga lume şi, firește şi din România.

Arta populară constituie un domeniu de studiu interdisciplinar. Ea reprezintă „creaţia unei comunităţi întemeiate pe o lungă tradiţie, împletind funcţionalul cu esteticul în opere de artă în care forma şi decorul sunt gândite ca întreguri destinate să împletească trebuinţele materiale şi spirituale ale indivizilor şi colectivităţilor în materie de arhitectură, organizarea interiorului, mobilier, ţesături, ceramică, unelte, costum, prelucrarea metalelor, pictură pe sticlă etc”.[8]

Arta populară românească a păstrat amprenta unor epoci care au contribuit la îmbogăţirea manifestărilor de artă şi a fondului autohton dominant. Vitalitatea artei populare face ca în toate zonele istorice ale României să persiste forme originale, arhaice, ale olăritului, ţesăturilor, cusături, crestături în lemn, sculptură, pielărie, cojocărie, prelucrarea metalelor, încondeierea ouălor etc. Mircea Eliade, când se referă la popoarele care au statornicit civilizaţii agricole, constată că: „Existenţa sedentară organizează altfel lumea decât o viaţă nouă”.[9] Pentru agricultor, spaţiul în care trăieşte, casa, satul, ogorul constituie adevărata lume. Centrul lumii este locul consacrat prin ritualuri şi rugăciuni, căci prin el are loc comunicarea

[6] http://bucegipark.ro/ConventiaParis.htm
[7] Georgeta Stoica, Paul Petrescu, *Dicţionar de artă populară,* Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1997, p. 40
[8] Robert Wildhaber, *Revista “ Antique”,* New York, 1950, apud, Georgeta Stoica, Paul Petrescu , *Dicţionar de artă populară,* Editura enciclopedică, Bucureşti, 1997, p. 40
[9] Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis – Han*, Ed. Stiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980, p. 25

cu fiinţele supranaturale. Aşadar, gospodăria, casa, interiorul, totul „este pus sub semnul statorniciei în timp şi spaţiu.”[10]

Simbolizând unitatea de apartenenţă socială, casa este prin excelenţă locul unde se află ilustrate mecanismele de alianţă şi de filiaţie; locuinţa şi dependenţele sunt, prin suprafaţa şi forma lor, indicii, semne ale statutului socio-economic al celor care o locuiesc.

Casa este în acelaşi timp şi un spaţiu ritualic. Faptul de a se instala într-o casă devine echivalent cu o participare conştientă la tainele şi legile nescrise ale cosmosului. Casa este un adăpost consacrat prin practici magice de întemeiere, unde vin prin naştere copiii, nepoţii şi strănepoţii şi pleacă prin moarte părinţii, moşii şi strămoşii. Naşterea şi moartea în afara casei erau fireşti şi, ca urmare, supuse unor rituri de separare: copilul născut în ţarină era adus în poală şi aşezat pe solul familial, lângă vatră, acolo unde trebuia să vină.

Casa constituie, între microcosmosul trupului omenesc şi Cosmos, un microcosmos secundar, un termen cu configuraţie iconografică. Simbolul casei este un dublu microcosmic atât al trupului material, cât şi al corpusului mintal. Distribuirea încăperilor unei locuinţe, ungherul în care se doarme, încăperea în care se pregăteşte mâncarea, tinda, pivniţa, hambarul, podul, toate aceste elemente organice reclamă, mai degrabă, echivalentele anatomice, decât reverii arhitecturale, casa în totalitatea ei este mai mult decât locul unde se trăieşte, e o făptură vie. Casa este un dublu, o supradeterminare a personalităţii a celui ce trăieşte în ea.

Arta populară nu este o artă elevată ci, o artă consacrată. Ea izvorăşte din necesitatea de a conferi obiectelor din jur: mobilă, vase, port, etc, veselie şi culoare. Oamenii o consideră o preocupare îndreptăţită prin ea însăşi.

Arta populară demonstrează vocaţia pentru abstracţia geometrică (ca în broderia românească) datorată materialelor şi tehnicilor decorative aplicate şi pentru stilizarea in spirală a motivelor naturale (ca în sculpturile polineziene în lemn sau ceramica europeană). În culturile multor ţări tendinţele se înfrăţesc. Arta figurativă nu este cunoscută artei ţărăneşti, deoarece ţăranul nu a conştientizat faptul că ea poate influenţa lumea înconjurătoare. „Ignorantul” preferă să împlinească viaţa, „decât să joace rol de oglindă a realităţilor ei cenuşii”.[11]

O altă caracteristică a artei populare o constituie conservatorismul, greu de datat cu precizie. Motivele simple persistă de secole. Mereu avid de nou, ţăranul conferă obiectelor veselie şi efecte diferite cu ajutorul motivelor şi culorilor. Universalitatea constituie o altă caracteristică a artei populare. „Aceleaşi motive, aceleaşi moduri de abstractizare, aceeaşi formă şi aceleaşi tehnici par să izvorască spontan din pământ pe toate meridianele globului”.[12]

Arta populară este din când în când expresia unei vocaţii spirituale. În arta ţărănească există „ obiecte, cum ar fi ulciorul pentru aghiazmă sau icoanele decorate cu simboluri religioase. Dar obiectivul urmărit prin făurirea lucrării de artă nu este niciodată cel religios, de invocare, de sacrificiu sau chiar de cult ci este în întregime uman, este năzuinţa zilnică de a înfrumuseţa puţin lucrurile”.

BIBLIOGRAFIE

[10] idem
[11] Herbert Read, *Semnificaţia artei,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1969, p. 69
[12]idem. p. 70

*** *Strategia culturală a judeţului Timiş 1999 – 2015.*

*** *Agenda culturală a judeţului Timiş.*

*** *Atlasul etnografic al Judeţului Timiş* (Coord. Ioan Viorel Boldureanu) vol. I (2013), vol II (2014), Timişoara, Editura Eurostampa, 2013, 2014.

Băcilă, Daniela, *Istoria vieţii folclorice din Banat de la începutul secolului al XX-lea până în prezent*, Timişoara, Editura Eurostampa, 2013.

Bîrlea, Ovidiu, *Folclorul românesc*, I, II, Bucureşti, Editura Minerva, 1983.

Blaga, Lucian, *Barocul etnografiei românești* (în vol.) *Ceasornicul de nisip*, Cluj, Editura Dacia, 1973.

Boldureanu, Ioan, Viorel, *Universul legendei. Eseu despre orizontul mental tradiţional* II, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2003.

Boldureanu, Ioan, Viorel, *Cultură tradiţională orală. Teme, conceptem categorii*, Timişoara, Editura Marineasa, 2007.

Boldureanu, Ioan, Viorel, *Cultură populară bănăţeană*, Timişoara, Editura Mirton, 2004.

Boldureanu, Ioan, Viorel, *Folcloristică şi etnologie*, Timişoara, Editura Mirton, 2003.

Boldureanu, Ioan, Viorel, *Cultura românească în Banat (secolul al XIX-lea)*, Timişoara, Editura Helicon, 1994.

Costin, Cornelia, *Politicile culturale şi calitatea vieţii*, Timişoara, Editura de Vest, 1996.

Dincă, Melinda, *Sociologia indetităţii sau Despre identitate socială şi Socialul identităţii,* Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2008.

Dincă, Melinda, *Cine mi-s io? sau Despre identitate socială în comunităţile săteşti bănăţene,* Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2009.

Dragičević-Šešić, Milena, Stojković, Branimir, *Cultura. Management, Mediere, marketing*, Timişoara, Fundaţia Interart TRIADE, 2002.

Gogolan, Aristida, *Interioare ţărăneşti*, Timişoara, Editura Eurostampa, 2012.

Haţegan, Ioan, *Ghid pentru elaborarea monografiilor rurale*, Academia Română, Filiala Timişoara, Editura Banatul, 2006.

Hedeşan, Otilia, *Lecţii despre calendar,* Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2005.

Mihu, Achim, *Antropologie culturală,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.

Miu-Lerca, C., *Consideraţii asupra artei ţărăneşti din banat – cusături şi ţesături*, Timişoara, 1936.

Munteanu, Ioan, Munteanu, Rodica, *Timiş. Monografie*, Timişoara, Editura Marineasa, 1998.

Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, Bucureşti, Editura Univers, 1999.

Reszohazy, Rudolf, *Sociologia valorilor*, traducere de Ioana Opaiţ, Iaşi, Editura Institutul European, 2008.

Secară, Nicolae, *Studii de etnografie bănăţeană*, Timişoara, Editura Excelsior art, 2005.

Turcuş, Aurel, *Catalogul obiceiurilor populare calendaristice din Banat*, Timişoara, Editura Orizonturi Universitare, 2008.

Valade, Bernard, *Cultura*, în vol. *Tratat de sociologie*, (sub coord. Raymond Boudon) Bucureşti, Editura Humanitas, 1997.

Vianu, Tudor, *Studii de filozofia culturii*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1982.

Vulcănescu, Romulus, *Dicţionar de etnologie,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1970.

Acknowledgement:

This paper was supported by European Social Funds - Project *Competitive Researchers in Europe*

in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network

POSDRU/159/1.5/S/140863

Cercetarea pentru această lucrare a fost finanțată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013 în cadrul proiectului ***Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socioeconomice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE)*** - POSDRU/159/1.5/S/140863.

THE POETICS OF THE FANTASTIC IN MIRCEA ELIADE'S PROSE

Nicoleta DUMITRACHE (HENȚ)
"Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: This article is a brief presentation of the concept of fantastic poetics in Mircea Eliade's work. It emphasises the importance of fantastic poetics and the way this concept influenced the author's way of thinking and writing. Eliade's literature is one of different mysteries and ambiguities, fact that makes it difficult to undrestand and to analyse. Eliade was preocupied with the elements of sacred and profane, this two elements being a very important key of his work.

Keywords: fantastic, poetics, esthetics, myths, mythology, ambiguity, sacred, profane.

Fantasticul este o categorie estetică care se manifestă în literatura cultă și care înfățișează lumi, personaje și întâmplări neobișnuite ce nu aparțin realității. Această estetică este, în general, de factură anticlasicistă, fiind orientată spre libertatea și eliberarea imaginației creatoare de limitele ei raționale.

În literatura română primul scriitor preocupat de fantastic a fost Mihai Eminescu; el și-a manifestat interesul pentru mitologie și fabulos și a introdus în literatura română anumite teme și motive, dar și o dimensiune metafizică atât prin proza sa, cât și prin poemele: *Luceafărul, Memento mori, Rugăciunea unui dac, Scrisoarea I*. Caragiale a avut și el preocupări pentru fantastic, dar spre deosebire de Eminescu, care s-a axat pe meditația filosofică, el se va preocupa de fabulosul folcloric specific românesc, miraculosul mitico-magic și credințele populare filtrate printr-o perspectivă realistă (*La hanul lui Mânjoală, Calul dracului, Kir Ianulea, Abu-Hassan, La conac*).

Având ca precursori pe cei doi, Mircea Eliade va aborda în opera sa ambele direcții ale fantasticului, reușind să îmbine în mod original cele două abordări anterioare: dimensiunea metafizică și cea mitică care vor fuziona perfect în opera eliadescă. Fantasticul a devenit o obsesie pentru Eliade încă din copilărie, căci evadarea din cotidian în imaginație îi creează o nouă zonă de confort intelectual. Însă ceea ce e interesant de remarcat este faptul că tentația fantasticului îl va bântui întreaga lui viață. Imaginarul, lumea paralelă în care putea evada pentru a-și găsi adesea echilibrul în arta scrisului îi conferă autorului puterea de care avea nevoie pentru a pune pe hârtie idei originale îmbinate cu concepții filosofice și propria teorie asupra fantasticului.

Admirația lui pentru Eminescu răzbate din multe nuvele fantastice; adesea acestea au fost interpretate ca replici la proza fantastică eminesciană (nuvela *Șarpele* a fost interpretată ca replică la *Cezara, Domnișoara Christina* ca replică la *Luceafărul*) datorită numeroaselor trimiteri din cele două nuvele eliadești la nuvelele eminesciene.

Teoria lui Eliade despre fantastic are la bază camuflarea sacrului în profan. Semnificațiile ascunse sunt specifice prozei fantastice eliadești; prin utilizarea semnificațiilor, Eliade considera că cititorul modern și-ar putea găsi drumul spre literatură cizelându-și gustul pentru mister și, astfel, ar putea redobândi pasiunea pentru lectură.

Perspectiva eliadescă asupra literaturii fantastice este derivată din ideea că lumea a fost desacralizată datorită evoluției științelor pozitive și, prin acest aspect, sacrul a rămas codificat în lumea reală nemaipermițând decât o decodificare parțială, sau făcând acest lucru din ce în ce mai greu accesibil. El consideră că omul este un prizonier al Timpului Istoric; această obsesie va deveni o constantă în romane precum *Întoarcerea din Rai, Huliganii* sau

unele nuvele. Concepţia despre dialectica disimulării sacrului în profan se reflectă puternic în scrierile sale accentuând ideea că omul contemporan se prăbuşeşte sub imperiul faptelor istorice deoarece trăieşte într-un univers lipsit de semnificaţii transistorice (care sunt camuflate de istorie) şi astfel devine incapabil să găsească o semnificaţie căzând sub incidenţa timpului istoric. În lumea reală istoricul e înlocuit de transistoric şi, implicit, obişnuinţa e înlocuită de extraordinar. Astfel, realitatea nu e decât aparent banală şi sensul ei ascuns se dezvăluie doar celor ce ştiu să vadă. Misterul se întinde în jurul nostru, depinde doar de fiecare dintre noi să avem capacitatea de a-l descoperi. E ca în *Noaptea de Sânziene* când cerurile se deschid, dar doar pentru cei ce ştiu să vadă. El crede cu toată convingerea că fantasticul nu va pieri niciodată.

Eliade va relua de-a lungul existenţei sale teoria despre camuflarea sacrului în profan. El a fost preocupat de inserarea fantasticului în viaţa reală şi, având ca scop evidenţierea acestui aspect, scrierile sale vor fi dezvoltate pe planuri multiple. Accentuând ideea ieşirii din timp, Eliade concepe adesea universuri paralele în care timpul şi spaţiul se supun unor alte coordonate. Astfel, în concepţia sa, literatura fantastică, creatoare de universuri paralele, reprezintă un paşaport pentru viitor. Prin toate personajele sale, Eliade va căuta noi semnificaţii, va încerca să descifreze taine şi coduri inaccesibile muritorilor care să-i conducă spre descifrarea misterelor. Accesul la sacru este posibil doar pentru cei aleşi, ceilalţi – personaje care nu reprezintă eroi – rămân sub mantia mediocrităţii neavând acces la sacralitate.

În microromanul *Pe stada Mântuleasa*, sacrul este camuflat în profan, dar şi în cotidian; asistăm la investigaţii ale copiilor preocupaţi de descifrarea unor semne a căror semnificaţie e ascunsă în realitate. Semnificaţii ascunse întâlnim şi în *Noaptea de Sânziene*. Dimensiunea filosofică şi metafizică a romanului e evidenţiată prin intermediul personajelor care filosofează adesea pe tema timpului şi a existenţei umane. De altfel, dimensiunea filosofică este cea care dă adâncime operei lui Mircea Eliade, căci fenomenul ieşirii din timp şi-a găsit în autor un adevărat teoretician (a se vedea *Nopţi la Serampole, Nouăsprezece trandafiri, Secretul doctorului Honigberger, La tigănci* etc).

Naraţiunea eliadescă abundă în semnificaţii şi ambiguităţi, după cum autorul însuşi mărturisea în *Jurnal*: „(…) să vezi semnele, sensul ascuns, simbolurile, în suferinţele, depresiunile, secătuirile de zi cu zi. Să le vezi şi să le citeşti chiar dacă nu sunt acolo, dacă le vezi, poţi să construieşti o structură şi să citeşti un mesaj în curgerea amorfă a lucrurilor şi în fluxul monoton al faptelor istorice”[1]. Hăţişul narativ este pavat cu veşnice labirinturi create cu scopul de a-l deruta pe cititor, de a-l transforma într-un Ulise aflat mereu în căutarea adevărului şi de a spori şi mai mult misterul. Cititorul devine astfel implicat în naraţiune 100% şi, prin această implicare, treptat se va transforma într-un erou care parcurge nu numai literatura fantastică, ci şi o întreagă dimensiune a cunoaşterii, redescoperindu-se mereu şi mereu.

Eliade introduce în literatura română pentru prima data misterul unei lumi noi şi necunoscute: India. El este cel care, intrând în contact direct cu ţara vedelor şi upanişadelor, o introduce în conştiinţa poporului român, îi descifrează sau încifrează tainele (dar oferă în acelaşi timp şi cheia descifrării lor). Semnificaţiile culturii şi spiritualităţii indiene ni se dezvăluie prin exerciţii de imaginţie şi filosofie, căci Eliade a descoperit cheia pentru ieşirea din timp, deci înfruntarea timpului concret: prin yoga, el reuşeşte să pătrundă în alte dimensiuni, necunoscute, evadând din cotidian. El face distincţia între filosofia europeană şi gândirea indiană specificînd diferenţa uriaşă dintre cele două abordări ale fiinţei: în cultura europeană fiinţa trăieşte sub incidenţa timpului istoric, în timp ce în gândirea indiană omul nu

[1] Mircea Eliade, *Jurnal I*, Editura Humanitas, Bucureşti,1993, p. 359 – 360.

este supus unei condiţionări, ci este mai degrabă lăsat să tindă către libertatea absolută, spontaneitate şi integrare în ierarhia cosmică – lucru posibil de realizat doar prin meditaţie şi prin practicarea tehnicilor yoga. El face referiri la aceste aspect şi în studiile despre yoga, dar şi în *Jurnal*, afirmând că scopul spiritualităţii indiene este dat de atingerea libertăţii absolute; în cultura indiană această perfecţiune poate fi atinsă de oricine, nefiind condiţionată de ceva anume.

Camuflarea sacrului în profan şi imposibilitatea recunoaşterii imediate a miracolului vor deveni temele favorite ale lui Eliade în abordarea scrierilor sale. Fantezia se manifestă în imaginar atât de concret încât lumea creată pare la fel de reală ca însăşi realitatea concretă. La Eliade sacrul este adesea camuflat în fantastic şi elaborarea unei teorii a sacrului îi este la îndemînă fiind adesea dezvoltată în opera sa. Atât sacrul, cât şi profanul reprezintă două faţete ale aceleiaşi monede, două perspective paralele de a exista în acest univers. Pentru a putea explica fenomenul de *sacralitate*, Eliade recurge la termenul de *hierofanie* (a se arăta ceva sacru). Hierofania se poate manifesta sub o formă fundamentală care presupune prezenţa sacrului într-un obiect comun (o floare, o bancă, o uşă etc.), sau sub forma supremă: prezenţa lui Dumnezeu în fiul său, Isus, un mister care nu poate fi desluşit. Paradoxul se naşte atunci când obiectul în care s-a manifestat sacrul se transformă în altceva, însă, în acelaşi timp el rămâne exact la fel pentru mediul din care face parte. Hierofaniile se găsesc peste tot în opera lui Eliade, iar personajele sale, care se văd nevoite a-şi transcede condiţia umană, au sarcina de a descifra semnificaţiile.

Eliade vorbeşte adesea despre „omul nou”, omul modern care nu trăieşte în funcţie de religie, de sacru, ci în funcţie de istorie, el „fuge de Absolut, ocoleşte unităţile pure şi relaţiile dintre ele, neputând găsi purul, care nu poate fi căutat, ci revelat, ca real sau adevăr”[2], spre deosebire de omul religios, arhaic pentru care sacrul reprezenta realitatea absolută.

Ieşirea de sub teroarea istoriei şi intrarea în dimensiunea fantastică reprezintă un fapt cunoscut atât de exegeţii, cât şi de cititorii lui Eliade. Acest aspect a fost valorificat la maximum în opera eliadescă, din această perspectivă Eliade fiind un deschizător de drumuri. Eliade nu numai că a folosit miturile în crearea unor universuri fantastice, dar a creat ceea ce se poate numi o prelungire a lor în literatura română prin construirea acestor universuri paralele. El considera că opera literară nu este altceva decât o modalitate de a accede la o formă de cunoaştere a lumii şi, de aceea, el credea cu toată fiinţa lui că literatura fantastică va dăinui peste timp. Convingerea lui în ceea ce priveşte deschiderea drumului spre literatură viza tocmai ideea degradării mitologiei. Eliade a luptat pentru repunerea în drepturi a naraţiunii vizând demnitatea metafizică a acesteia. A dat mitului o abordare originală pe care a modelat-o după bunul său plac fundamentând lumea pe baza sacrului. Pentru Eliade literatura se transcrie în mitologia omului modern care, nemaiavând conştiinţa sacrului, se refugiază în imaginaţie. În viziunea lui, literatura este urmaşa mitologiei; ea are funcţia de a povesti întâmplări de o importanţă majoră a ceea ce a fost cândva. Poate cel mai grăitor fragment în acest sens a fost scris chiar de autorul însuşi când încerca să explice în *Jurnal* punctul lui de vedere despre *La ţigănci*: „Am impresia că nu s-a înţeles lucrul esenţial: povestirea aceasta nu «simbolizează» nimic, adică nu transformă realitatea imediată într-un cifru. Nuvela fondează o lume, un univers independent de geografia şi sociologia Bucureştiului de prin 1930 – 1940. Nu trebuie căutat la ce se referă în realitatea care ne este accesibilă nouă, diferitele episoade, nici ce reprezintă cutare sau cutare personaj. Este prezentarea unui univers nou, inedit, cu legile lui proprii, şi această prezentare constituie un act de creaţie, nu numai în înţelesul estetic al expresiei. Pătrunzând în acest univers, învăţând să-l cunoşti, savurându-l – ţi se revelează ceva. Problema care se pune criticului nu este cum

[2] Petre Ţuţea, *Mircea Eliade*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2013, p. 75.

să interpreteze mesajul pe care-l ascunde realitatea, ci, mai precis, această nouă specie de realitate care mi se dezvăluie citind aventura lui Gavrilescu”[3].

Mitologia stă la baza literaturii, iar narațiunea face parte din ființa umană. Așa cum viața este formată din clipe, destinele oamenilor sunt formate din întâmplări. Mircea Eliade consideră că scrisul potențează creativitatea mitică, însă este dezamăgit de lipsa semnificațiilor din domeniul literaturii. Că Eliade are la baza operei sale universul miturilor știm, însă ceea ce știm mai puțin este faptul că el a fost și creator de mituri: astfel, el a creat mitul cetății și mitul patriei. Ioan Petru Culianu îl consideră pe Eliade ca fiind printre cei mai mari creatori de mituri ai secolului al XX-lea.

Trebuie specificat faptul că Eliade își dorea să fie un scriitor autentic și autenticitatea este una din trăsăturile de bază ale ale operei sale. Îmbinând fantasticul cu tehnica narativă bazată pe sugestie, Eliade transmite un mesaj cifrat pe care îl supune răbdării cititorului pentru a fi decriptat.

Adesea operele sale au fost interpretate de exegeți din diferite perspective; aceștia au ajuns uneori la concluzii mai puțin avizate și Eliade însuși a oferit chei pentru decriptarea mesajului textului (a se vedea viziunea lui despre *La țigănci*!). De aceea putem considera textele eliadești ca adevărate provocări inaccesibile uneori chiar și publicului avizat. Ca și Borges, Eliade a fost un creator de mister care a fascinat și continuă să o facă mișcându-se „între legendă și mit, în folclor miticul și magicul împletindu-se epic, indistinctul ținând de fantastic, care atrage prin forța închipuirii concretul, fabulosul și misticul, omul, nu zeul, stand în centrul plăsmuirilor magice, ca-n știința modernă a naturii”[4].

Eliade folosește discursul fantastic ca pe o șansă de creație având conștiința importanței utilizării semnificațiilor în narațiunea fantastică în ideea de a oferi o viziune nouă cititorului implicit și, prin acest aspect, „determinându-l pe lector să-și modifice el însuși perspectiva de percepție asupra lumii”[5].

Gândirea estetică a lui Eliade are la bază gândirea lui Ananda K. Coomaraswamy (mare istoric indian al artei) și a lui Rudolf Otto care au studiat prezența elementelor de sacralitate în artă. Eliade a căutat să valorifice această normă estetică a sacralității artei studiind aceste aspecte „din interior”, însă ea a fost detronată ulterior de fenomenul desacralizării și a afirmării conceptului de autonomie a artei; totuși, aceste aspecte l-au ajutat pe Eliade să înțeleagă și să pătrundă spiritul artei moderne dintr-o perspectivă diferită. În gândirea lui „arta” și „frumosul” vor căpăta o dimensiune metafizică, spirituală specifică îndeosebi culturii orientale. Astfel, el a încercat să integreze această estetică de tip oriental în viziunile sale moderne.

Arhetipurile, miturile și simbolurile sunt concepte cu care Eliade operează în opera sa. Universurile imaginare nu sunt altceva decât simboluri arhetipale eterne prin care ia naștere creația literară. Scenariile arhetipice ca androginul sau „zeița mamă” alcătuiesc actul de creație, căci Eliade vede sensul esențial al arhetipului sub aspectul modelului exemplar. El interpretează viața și istoria în termeni de modele exemplare, adică *patterns* ce supraviețuiesc sub diferite camuflaje (concepție dezvoltată și de C. G. Jung).

Gândirea estetică a lui Eliade este, de asemenea, ancorată în ideea de reîntoarcere la originar (mitul eternei reîntoarceri), iar literatura are o structură arhetipală, mitică, folclorică. Spiritul său creator stă sub auspiciile originalului, arhaicului și preistoriei culturale românești, iar valorile sale interioare au fost centrate pe creație, pe opera literară și științifică.

Eliade a reușit, oarecum, prin dimensiunea creației și a autobiografiei sale să se concretizeze în propriul arhetip bazat pe modelul exemplar, așa cum aprecia Adrian Marino în

[3] Mircea Eliade, *Jurnal I*, p. 585 (însemnare din 5 martie 1968).
[4] Petre Țuțea, *op. cit.*, p. 27.
[5] Ioan Vultur, *Semnificația fantasticului la Mircea Eliade*, în „Orizont”, an XXXIII, nr. 10, ‹732›, 12 martie 1982, p. .3.

Hermeneutica lui Mircea Eliade: „fondul profund autobiografic, programul creației personale, mesianismul mesajului spiritual transformă pe Mircea Eliade în propriul său arhetip. Modelul exemplar al noului tip de scriitor român devine așadar el însuși, formulat la o înaltă tensiune și elevație. Documentul cel mai tipic al acestei mentalități constructiv-vizionare, critice și patriotice, dominat de o mare voință de creație și de recuperare a timpului pierdut, de a face «tot» și cât mai repede posibil, este *Anno Domini*, unul dintre cele mai frumoase, dacă nu cel mai «frumos» manifest personal din întreaga literatură română”[6].

Bibliografie:

Eliade, Mircea, *Jurnal I*, Editura Humanitas, București,1993.

Handoca, Mircea, *Câteva ipostaze ale unei personalităţi proteice*, Editura Minerva, Bucureşti,1992.

Handoca, Mircea, *Viața lui Mircea Eliade*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. Critica. Eseul*, Editura Aula, Braşov, [s. a.].

Marino, Adrian, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980.

Micu, Dumitru, *În căutarea autenticităţii*, Editura Minerva, Bucureşti,1990.

Micu, Dumitru, *Mircea Eliade. Viaţa ca operă, opera ca viaţă*, Editura Constelaţii, Bucureşti, 2003.

Țuțea, Petre, *Mircea Eliade*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2013.

Tomuș, Mircea, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade*, în „Contemporanul”, 1981, 11 iulie, nr. 28, p. 22.

Vultur, Ioan, *Semnificația fantasticului la Mircea Eliade*, în „Orizont”, an XXXIII, nr. 10, ‹732›, 12 martie 1982, p.3.

[6] Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 414.

UNDER THE SIGN OF MAGIC – FANTASTIC SPACE IN VASILE VOICULESCU'S AND ION AGÂRBICEANU'S PROSE

Ana Alexandra SANDULOVICIU
"Al. Ioan Cuza" University of Ia;i

Abstract: The paper tries to describe the coordinates of fantastic space in short stories by two Romanian writers from the last century, Vasile Voiculescu and Ion Agârbiceanu. In the short-stories that we have analised, the supernatural appears, quite frequently, because of the way characters "see" the space in which they live. Thus, the archaic village, the forest, the lake, the goldmine become elements of a strange geography, which is populated by unusual occurrences and by the appearance of magical beings, of folklore origin, in which humans strongly believe.

Keywords : supernatural, magical beings of folklore origin, literary space.

Tentaţia redescoperirii unui spaţiu al sacrului, una din coordonatele prozei lui Mircea Eliade, este înlocuită în povestirile lui Vasile Voiculescu de redimensionarea arhaică şi mitică a lumii. Poate mai clar ca oriunde, în proza fantastică a lui Voiculescu, cititorul încearcă senzaţia pătrunderii într-un spaţiu imaginar compact, foarte bine delimitat. Centrul acestei lumi se găseşte într-un loc izolat (sat, mănăstire, munte), iar cei care îl populează au o mentalitate aflată, încă, sub semnul revelaţiei magice.

Cu o structură oarecum uniformă, putând fi apropiată de a basmului fantastic, povestirile scriitorului muntean propun confruntarea a două mentalităţi, una modernă, actuală, cealaltă arhaică, primitivă. Eroul, de cele mai multe ori venit din mijlocul lumii civilizate (*Sakuntala, Iubire magică, Misiune de încredere, Căprioara din vis, În mijlocul lupilor*), este introdus de un personaj adjuvant/iniţiator (vrăjitoarea Sibila, Bujor, Amin, luparul) într-o altă dimensiune a realului. Iar părăsirea acesteia, întoarcerea în lumea obişnuită – după consumarea evenimentului fantastic – va antrena schimbări radicale în existenţa eroului-narator.

Reprezentativă, însă, pentru tipologia spaţiului fantastic este povestirea *Lacul rău.* De această dată, scriitorul nu a mai recurs la formula naraţiunii în ramă, relatată de un narator de persoana I, precum în *Iubire magică* sau în *Capul de zimbru*. Cititorul este introdus brusc în miezul acţiunii, iar povestirea apelează la alte mijloace de punere în scenă şi acreditare a supranaturalului. Având, în satele din jur, o reputaţie neliniştitoare şi stranie, *lacul* dobândeşte în text virtuţi de *spaţiu-personaj*, declanşator şi vehicul al fantasticului1. Odată pătruns în atmosfera textului, cititorul află cu mirare că apele sale nu sunt obişnuite, ci înzestrate cu puteri extraordinare, magice, gata să pedepsească necruţător intruşii care nu îi respectă rânduielile : „Bântuit de duhuri şi vârtejuri lăuntrice, lacul se ştia că e fără fund, lac rău : înhaţă – şi ce apucă nu mai dă drumul. La faţă se arată curat şi ademenitor. Dar numai la câteva palme dedesupt mişună o plasă vie de brădiş lacom, răsfirat ca o nesfârşită caracatiţă, care te prinde şi te încâlceşte fără putinţă de scăpare. În câteva clipe, iezerul te trage într-unul din nenumăratele puţuri şi cotloane care-l căptuşesc, unde te închide ca într-o pungă"2.

[1] Desigur, mai există şi alte spaţii cu o conotaţie fantastică în proza lui V. Voiculescu, în interiorul sau în jurul satului arhaic unde se desfăşoară de cele mai multe ori acţiunea în povestirile fantastice ale scriitorului ; oricum, apa, elementul acvatic joacă un rol semnificativ, în *Lostriţa* – râul adăposteşte peştele fantastic, de natură demonică – şi *Pescarul Amin*.

[2] Vasile Voiculescu, *Integrala prozei literare*, Bucureşti, Editura Anastasia, 1998, p. 129.

Gheorghieş, deşi cunoscător al tainelor iezerului şi pescar neîntrecut, născut de mama sa chiar pe malurile lacului, devine victima acestuia, dar nu fără un motiv întemeiat. Multă vreme preferat şi protejat al apelor, „căci el sta cuminte sub oblăduirile iezerului, supus la toate rânduielile, ca un fecior neîntinat şi ascultător”3, tânărul se întoarce de la armată „schimbat, îngâmfat, năbădăios, nărăvit la băutură, şi neruşinat cu femeile. Nu mai ţinea datinile, călca opreliştile”4. Pentru o fată, Gheorghieş pune prinsoare, duminica la horă, cu băiatul preotului, să treacă lacul înot. El încalcă astfel o interdicţie străveche, uitând „că mai cu seamă duminica era cu asprime oprit să tulburi odihna lacului şi să-l înfrunţi...Şi încă încins de vin şi aprins de o muiere”5. Este momentul în care iezerul capătă aparenţele unui spaţiu fantastic, metamorfozându-se într-o entitate punitivă, din adâncurile căreia apariţii supranaturale pun sfârşit îndrăznelii fără de măsură a tânărului : „Acolo deodată a scos un răcnet, s-a dus la fund, a săltat iar deasupra, luptând cu îndărătnicie şi cercând să strige. Celor de pe mal li s-a părut că vorbeşte cu cineva, că se roagă, zbătându-se între nişte braţe de apă ce se ridicau să-l încolăcească. Şi li se năzăriră năluci şi spaime cu plete de spumă şi bărbi creţe de valuri. Dar repede, ca şi când cineva l-ar fi tras de picioare în jos, Gheorghieş s-a făcut nevăzut, înghiţit în adânc”6. Întreg satul participă la încercările disperate de căutare a trupului înghiţit de apele lacome. Însă ele nu vor putea fi îmbunate decât de bătrâna Savila, înţeleapta şi totodată vrăjitoarea bună a satului. Doar ea ştie cum iezerul, pe care sătenii, în mentalitatea lor arhaică, îl privesc cu teamă, asimilându-l unui spaţiu fantastic guvernat de un zmeu, ar putea fi îmbunat. Elementul de supranatural se naşte în povestire prin descrierea făcută lacului, ale cărui ape nu trebuie tulburate : „lac rău, posomorât, cu ape tragice, încleştat asupra prăzii, [...], nu suferea urâciunea sub nici un chip”7. Cu siguranţă, fantasticul există, pentru cititor, doar în interiorul acestei lumi, trăitoare încă într-o mentalitate mitico-magică. Dar, în altă ordine de idei, ceea ce pentru lector pare extraordinar, de neacceptat – şi anume personificarea lacului şi transformarea lui într-un element ce pare să prindă viaţă, să se anime – intră, pentru oamenii din sat, în ordinea firească a lucrurilor, a întâmplărilor de zi cu zi. Astfel, supranaturalul nu poate prinde contur în interiorul mentalităţii mitico-magice, ci doar în afara ei, în lumea noastră modernă, desacralizată, căutând explicaţii raţionale pentru orice eveniment existenţial. Poate mai mult decât alte povestiri ale lui V. Voiculescu, *Lacul rău* se apropie, prin construcţie şi atmosferă, de categoria miraculosului fantastic de sorginte folclorică8.

Reprezentative pentru o posibilă poetică a spaţiului fantastic sunt şi povestirile cu tentă fantastică ale scriitorului Ion Agârbiceanu, apropiate de universul imaginar voiculescian prin faptul că descriu satul românesc, cel ardelean de această dată, dar şi prin modul de abordare a supranaturalului. Însă, spre deosebire de construcţia textelor autorului muntean, în care, de cele mai multe ori, un intrus descoperă un univers nou, trăitor după alte reguli, la Agârbiceanu eroii aparţin aceleiaşi lumi în care acţionează şi tot aici îşi vor consuma destinul. O lume încă aflată, precum la Voiculescu, sub semnul magicului, al credinţei în fiinţe fantastice şi locuri încărcate fie de energii sacre, fie de puteri malefice, care îi ajută sau, dimpotrivă, îi pedepsesc pe oameni atunci când nu respectă rânduielile şi semnele cunoscute din bătrâni. Fantasticul, la Ion Agârbiceanu, este aproape întotdeauna *explicat* spre finalul povestirii, însă modul în care este condusă acţiunea, mizând în special pe gradaţia suspens-ului, a misterului şi, apoi, descrierea unor locuri care devin adevărate toposuri cu încărcătură supranaturală aşază proza scriitorului ardelean în direcţia insolitului.

[3] *Idem*, p. 130.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*.
[6] *Ibidem*.
[7] *Idem*, p. 129.
[8] Cf. Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 49.

În fapt, textele care vor fi analizate în următoarele rânduri, *Vâlva-băilor* şi *Valea-dracului,* mai puţin *Duhul băilor*, conţin un nucleu care ar fi putut să se dezvolte în direcţia fantasticului, dar se opreşte, însă, pe teritoriul învecinat al straniului sau al miraculosului de sorginte populară. Astfel, în *Vâlva-băilor*, misterul se ţese în jurul eroului Vasile Mârza, un ortac îmbogăţit peste noapte, bănuit de săteni că ar avea legături tainice şi că „a plecat spre drumul pierzării". Oamenii cred că Mârzuţ ar fi protejat chiar de Vâlva-băilor, varianta feminină a duhului băilor, care se arată în interiorul minei în momentele de cumpănă sau le dezvăluie minerilor locul unde să caute vâna de aur. Mai mult, alţii susţin că „în puterea nopţii, când se-ntorcea de la baie, l-ar fi văzut pe Mârzuţ trecând peste Dealul-Băilor. Dar nu mergea cum se merge, ci trecea zburând, parcă neatingând pământul"9. Şi, totuşi, nu vreun spirit tainic al băii îl îndrumă pe erou în găsirea aurului, ci o bătrână crâşmăriţă, Niţuleasa, „cu colţii ieşiţi, cu bărbia lată, zbârcită, cu nasul lung cât o piparcă"10, o întrupare a răului, de a cărei fată acesta se îndrăgosteşte. Lăcomia bătrânei pentru aur devine din ce în ce mai mare, mai ales că ea cunoaşte, din bătrâni, locurile unde mai există aur. Crâşma Niţulesei, loc întunecat, anunţând, parcă, sfârşitul tragic al eroului, găzduia în trecut „toţi hoţii de baie", de la care, de altfel, bătrâna vrăjitoare a smuls secretele găsirii aurului. Vasile Mârza îşi află sfârşitul pe muntele Vâlcoiu, la Vârtejul-Oanei, loc temut şi necercetat de ceilalţi băieşi din sat, prăbuşindu-se, din neatenţie, în adâncurile băii abandonate. Muntele capătă, precum lacul din povestirea lui Voiculescu, virtuţile unui spaţiu simbolic punitiv, care sancţionează lăcomia fără de măsură a oamenilor. Povestirea *Valea-Dracului* este construită după o schemă epică asemănătoare. Gherasîm, protagonistul, a avut cutezanţa să coboare într-un loc interzis, în Valea-Dracului, pentru a căuta, la fel ca Mârzuţ, banii necesari căsătoriei cu fata iubită. Sătenii cred, însă, cu tărie că însuşi Necuratul l-a pedepsit pe tânăr, găsit mort în acest spaţiu asupra căruia stăruie un vechi blestem. Şi de această dată, elementul de fantastic este îndepărtat de naratorul heterodiegetic : viteazul şi curajosul Gherasîm este ucis de pădurarul Pascu, cerberul văii misterioase, om urât „cu ochii mici, surii", gelos pe isteţimea, curajul şi tinereţea lui Gherasîm. Pădurarul vrea să se însoare cu Cruciţa, iubita lui Gherasîm, şi este preferat de tatăl fetei pentru că tocmai a moştenit o moşie. Dacă personajele şi reliefarea caracterelor se apropie de basm, prin simplitatea liniilor cu care sunt construite, în schimb naratorul dovedeşte abilităţi rar întâlnite pentru crearea atmosferei premergătoare fantasticului, pentru gradarea şi amplificarea misterului care ar fi putut duce la un deznodământ ieşit din tiparele întâmplărilor obişnuite. De mare efect se dovedesc, însă, descrierea spaţiului închis, rău-famat al Văii-Dracului – „În pădurile bătrâne de pe hotarul Broştenilor sunt multe huzdoape oarbe, multe văi adânci, multe prăpăstii care se deschid ca nişte guri de iad", sau „Împrejmuită de tufişul acesta, doarme, în adâncimi nepătrunse, Valea-Dracului. Mirosul tare, pişcător al buruienilor, al florilor sălbatece [...] pluteşte peste toată împrejurimea ca un abur de fosfor topit. De multă vreme picior de om n-a pătruns în Valea-Dracului. Oamenii spun că, de bună samă, nu-i lucru curat, că acolo zac comori îngropate de pe vremea turcilor, dar că sunt date în paza Necuratului"11 – şi senzaţiile puternice şi amestecate pe care eroul le trăieşte în interiorul ei : Gherasîm „se trezi ameţit, cutremurat de teamă, în adâncul Văii-Dracului. I se părea că, tot astfel cum alunecase, se va deschide acum pământul sub picioarele lui şi-l va înghiţi. I se păru că sus, în tufişurile de pe Lărm, ar fi auzit un râs ascuţit, ca de drac [...]. Sudorile începuseră să-i îmbroboneze fruntea, nu de teamă, ci de un sentiment nedesluşit ; îi venea aşa, fără să creadă, ca şi când şi-ar săpa groapa"12 .

[9] Ion Agârbiceanu, *Opere. Schiţe şi povestiri*, vol. II, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1962, p. 122.
[10] *Idem*, p. 124.
[11] *Idem*, p. 223.
[12] *Idem*, p. 228, 230.

Dacă până acum naratorul, în cele două texte, refuza să îşi asume fantasticul, în schimb *Duhul băilor* este singura povestire în care evenimentelor de necrezut nu li se mai dă o explicaţie plauzibilă. Instaurarea supranaturalului va fi sprijinită şi de decuparea diferită, în raport cu povestirile anterioare, a materiei epice, prin introducerea punctului de vedere al unui narator reprezentat. Satul, rememorează acum, în prezent, domnul Ispas, era întunecat, cuprins de „neguri lăptoase", ceea ce îl determină să se îndrepte spre cârciumă, unde trei băeşi, la un pahar de must, îi vor povesti trei istorisiri de necrezut, trăite chiar de ei. Prezenţa celor trei povestitori are şi rolul de a certifica, de a întări lucrurile mai mult decât stranii pe care ei le relatează. Domnul Ispas, om cu muncă de birou şi cu judecată limpede, se află la polul opus minerilor, pe care îi priveşte întru început foarte neîncrezător : „Da bine, oameni buni, zic eu, dumneavoastră chiar credeţi în minunile astea ? Nu ştiţi că în pământ nu trăieşte nici o fiinţă omenească, că nu este Vâlvă, că nu-i duh al băilor şi că toate poveştile pe care le spuneţi sunt numa-nchipuiri ?"13 Însă ei, oameni cu credinţă, susţin că orice mină are un duh al ei, care apare arareori în faţa minerilor, spre a-i încuraja sau a le anunţa o primejdie de moarte : „Domnule Ispas, îmi zise, eu n-aş vrea ca dumneata să păţeşti ceva rău. Doamne, fereşte ! Dumneata eşti om bun şi de-aceea te rog să nu-ţi baţi joc de sămne. Ne crezi dumneata pe noi beţi, ori muieri fricoase, să spunem poveşti ? [...] – Nu-i bine, îmi zise el, să vorbeşti cu necredinţă de celea ce nu se văd, căci duhurile sunt veşnic lângă noi, ne-aud, ne cunosc, şi pe urmă îşi răzbună"14. Naratorul află astfel trei întâmplări oculte legate, toate, de spaţiul întunecat, cu conotaţii uneori malefice, al minei, atât de pregnant în proza lui ; prima, a lui Ion Vintilă, despre nişte sunete ciudate ieşite din stâncă, de parcă în spatele peretelui ar fi băit alţi oameni; a doua, spusă de Petre a Rarului, despre o apariţie fantomatică pe muntele Vâlcoiu, a unui „bătrân înalt, cu barba mare", cu ochii ca de gheaţă, care îi anunţă, cu voce omenească, să nu mai sape acolo după aur : „Şi-n mijlocul acelei biserici sta bătrânul pe care-l văzusem. Sta cu ochii închişi, cu braţul drept ridicat, şi auzirăm ca un şuier de vânt, ş-apoi se auzi de trei ori, cu glasul cel mai curat omenesc : «Nu-i, şi nu-i, şi nu-i !»"15 . În acest moment, deja, naratorul începe să se lase convins de adevărul celor auzite, cedează în faţa povestitorului autodiegetic şi a martorilor săi, făcându-l pe cititor să îşi pună aceleaşi întrebări : „A Rarului îmi povesti toate acestea cu atâta siguranţă, încât mă convinse. Şi acum începu să mă învăluie o taină mare, o frică aproape copilărească"16. A treia întâmplare se referă la Patronul Nopţii, un fel de stăpân al întunericului văzut într-o noapte de iarnă pe Dealu-Băilor, care trece „ca un fulger, şi-ntr-o noapte cutreieră întreg pământul". Are uniformă de general, însă, ştiu sătenii, este o arătare, o himeră de care este bine să-ţi fereşti privirea, calul său nelăsând niciodată urme în zăpadă. Poveştile cu stafii şi apariţii zguduie puternic credinţele domnului Ispas despre lume şi îl provoacă să mediteze adânc la cele ascultate şi să accepte că multe lucruri rele se pot abate asupra omului în unele locuri şi în puterea nopţii, la anumite ceasuri. Se poate concluziona că există o spaţialitate predilectă producerii fantasticului în povestirile analizate, reprezentată concret prin mina sau baia de aur, prin munte şi pădure, locuri stranii care înlesnesc, ca şi în basm, manifestarea supranaturalului atunci când omul transgresează hotarele cunoscute şi intră pe teritorii nepermise, care îl conectează parcă la o dimensiune diferită, de cele mai multe ori abisală, mortală ; apoi mai este cârciuma întunecată, ce pare moartă, din *Vâlva-Băilor*, care adăpostea cândva hoţii de aur, căreia îi cade victimă naivul Vasile Mârza, formând împreună cu satul şi târgul o geografie literară pe ale cărei coordonate trăiesc personajele din proza lui Ion Agârbiceanu.

[13] *Idem*, p. 284.
[14] *Idem*, p. 285.
[15] *Idem*, p. 286.
[16] *Idem*, p. 286.

Bibliografie

Agârbiceanu, Ion, *Opere. Schiţe şi povestiri*, vol. II, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1962.

Pavel Dan, Sergiu, *Proza fantastică românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975.

Voiculescu, Vasile, *Integrala prozei literare*, Bucureşti, Editura Anastasia, 1998.

THE MARQUEZIAN PATRIARCH: AN DEMYTHICIZED MESSIAH

Alina ȚIȚEI
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: In his much-praised novel "The Autumn of the Patriarch", Gabriel García Márquez offers a compressed account of Latin America's endless history of dictatorial regimes through the archetypal image of the patriarch – "an inconceivably old dictator who ends up alone in a palace full of cows". Concealed behind the masquerade that his entire life and government represent, the patriarch's true identity is a conundrum waiting to be deciphered. Bearing in mind the popular perspective that García Márquez uses in order to achieve the distortion of power, we embark on the quest of revealing the patriarch's real self and thus his human side. The spatio-temporal coordinates, the extraordinary birth, or the recurrent obsessions that symbolically characterize the patriarch are key elements which help us dismantle the concentric closed circles that protect him and draw near an autumnal character who is finally stripped of his everlasting mythical aura.

Keywords: patriarch, demythification, power, solitude, identity.

Deşi abundenţa excentrică de episoade neverosimile din *Toamna patriarhului* – un lung poem în proză despre singurătatea puterii cu accente suprarealiste – naşte dificultăţi în revelarea identităţii personajului, iar farsa reprezintă particularitatea exclusivă a guvernării sale – „întotdeauna mai exista alt adevăr dincolo de adevăr" (García Márquez, 2005: 43) –, ne propunem să pornim în căutarea adevăratului patriarh.

Ca paradigmă a textului, puterea este întruchipată de figura patriarhului – arhetip al tiranului latinoamerican –, a cărui existenţă aparent interminabilă simbolizează trista istorie a regimurilor dictatoriale din America Latină, pe care Nobelul columbian decide să o abordeze prin prisma vulgului, cu scopul vădit de a obţine distorsionarea puterii: „[...] arbitrarietatea dictatorului absolut şi imaginea sa populară extravagantă se contopesc în carnavalizarea puterii pe care textul o promovează" (Ortega, 1991: 275, trad. n.). Patriarhul este însăşi personificarea puterii, dar puterea este abil disimulată atunci când personajul central se transformă în mit; pe scurt, textul descrie voinţa de putere – trăsătură primordială a patriarhului ce contribuie semnificativ la demitizarea sa.

Dictatura, înţeleasă ca un chin nesfârşit, devine în mâinile scriitorului aspectul pivotant în jurul căruia se articulează naraţiunea, în aşa fel încât se creează sentimentul inechivoc că puterea dictatorială este sempiternă. Potrivit lui Palencia-Roth, „viaţa – şi în special guvernarea – patriarhului se măsoară cu cuvântul din titlu: «toamnă»" (1983: 222-223, trad. n.). „Toamna" patriarhului implică deziluzie şi, în acelaşi timp, face aluzie la declinul puterii sale. Ne vom concentra, prin urmare, atenţia asupra decadenţei bătrânului despot, pentru a reliefa, progresiv, demitificarea acestuia.

Dacă dictatura constituie reperul tematic al cărţii, patriarhul – ca manifestare concretă a acesteia – este reperul structural în funcţie de care se dezvoltă concentric episoadele ce alcătuiesc universul narativ. Prima parte a romanului schiţează ceea ce restul tratează în profunzime. Tocmai din acest motiv, „[...] acele cercuri concentrice, cu o rază din ce în ce mai mare, dau cititorului impresia unei curgeri line dar *in situ*, fiindcă vârtejul cuvintelor nu conduce decât la o perpetuă contemplare a cadavrului, într-un spaţiu fix şi într-un timp suspendat unde prezentul şi trecutul – chiar şi la timpurile verbale – sunt unul singur, fuzionează, coexistă" (Dellepiane, 1977: 73, trad. n.).

Atât perspectiva temporală, cât şi cea spaţială au o relevanţă deosebită în arhitectura romanului, de aceea considerăm oportun să zăbovim asupra lor, întrucât coordonatele spaţio-temporale nu trebuie separate, ele dobândind o importanţă vitală în arta narativă. Statismul spaţial şi timpul suspendat „amplifică – cronologic – figura patriarhului, o atemporalizează şi, în cele din urmă, duc la transfigurarea şi la mitizarea personajului şi a lumii sale" (74, trad. n.). Însă acestor două elemente se impune să le adăugăm şi alte nuanţe spaţiale prezente în roman, care ne poartă către realitatea patriarhului şi, implicit, către demitificarea acestuia.

Spaţiul este subordonat patriarhului, care, aşa cum am menţionat, reprezintă axul paradigmatic al textului. De aceea, bătrânul solitar se mişcă în spaţii închise, unde puterea lui se află la adăpost. Evident, ţara este izolată, fapt ce corespunde situaţiei dictatoriale în care se află, deşi patriarhul încearcă să justifice o atare circumstanţă:

[...] şi se întorsese din călătoria aceea exaltat de revelaţia că nu-i nimic pe lume care să se poată asemui cu mirosul acesta de fructe tropicale stricate, cu larma de tîrg şi cu simţămîntul adînc de tristeţe în fapt de seară al patriei noastre sărmane, ale cărei hotare n-avea să le treacă niciodată, şi nu pentru că i-ar fi fost teamă să se mişte din scaunul pe care stătea, aşa cum spuneau duşmanii lui, ci fiindcă omul e ca un copac de pădure, mamă, ca sălbăticiunile ce nu ies din bîrlog decît pentru a mînca [...]. (98)

Dacă pornim de la izolarea impusă de patriarh ţării sale, putem întrezări izolarea lui ca persoană. De fapt, configurarea spaţială din roman îşi găseşte corespondent mai cu seamă în trei nuclee grafice: palatul prezidenţial, conacul lui Bendición Alvarado şi casa Manuelei Sánchez. Şi oraşul serveşte drept fundal, dar mereu este situat într-un plan secund, iar imaginea care ni se livrează este totdeauna fugitivă şi îndepărtată.

Din această configurare spaţială, deosebit de important se dovedeşte palatul prezidenţial, unicul loc prin care patriarhul umblă fără teamă. Şi totuşi, la căderea serii, se refugiază în dormitorul său – centrul palatului –, încercând să se protejeze de lumea exterioară. Putem conchide, aşadar, că dormitorul patriarhului este un soi de *axis mundi* al romanului, căci, dacă ţinem seama de cuvintele lui Mircea Eliade conform cărora „centrul este [...] zona sacrului prin excelenţă, aceea a realităţii absolute" (1999: 23), atunci singura persoană care poate avea acces la camera dictatorului este chiar el; mai mult decât atât, dacă puterea pe care o deţine l-a transformat în mit, nici accesul la „centru" nu mai constituie pentru patriarh un obstacol.

Însă „centrul" ca spaţiu transcendent se consacră ca atare numai prin mijlocirea unui ritual. Astfel, în derularea discursului narativ, observăm că atunci când se retrage în camera sa, patriarhul efectuează de fiecare dată acelaşi ritual: „[...] punea cele trei zăvoare, cele trei lacăte, cei trei drugi, se trîntea cu faţa în jos pe podea, singur şi îmbrăcat, [...] cum făcu [...] pînă în cea de pe urmă noapte cu visele-i de înecat singuratic..." (176-177). La nivel simbolic, acest ceremonial reiterativ corespunde izolării şi este menit a-l pune în legătură cu forţele misterioase ce i-au înlesnit acapararea puterii absolute.

Desigur, romanul este edificat în acord cu structurile mitice. Dar nu trebuie să uităm că prozatorul recreează realitatea dictatorială, iar în acest nou context, patriarhul se izolează cu scopul de a-şi prezerva forma de guvernare la care poporul nu are acces. Aşa cum remarcă Palencia-Roth, „în modelul autoritar-conservator, poporul se poate face auzit în general numai prin intermediul unei invazii progresive a cercurilor concentrice. Acesta este unul dintre motivele pentru care patriarhul – efectiv «axul» ţării şi «centrul» puterii – trăieşte într-o permanentă stare de asediu" (1983: 240, trad. n.). Oricum, strădaniile cu care îşi apără puterea menţinându-se în cercuri închise care-l protejează se dovedesc zadarnice, fiindcă nu poate opri scurgerea timpului care-i invadează spaţiul şi în faţa căruia, altminteri invincibil, va sucomba.

Se verifică, deci, o ambivalenţă spaţială care răspunde pe de o parte structurii mitice cu care García Márquez şi-a elaborat artistic opera, iar pe de altă parte structurii cu care, în genere, este identificată o guvernare autoritară. Este vorba, prin urmare, de o dublă dimensiune spaţială subiacentă naraţiunii.

Ne vom focaliza acum asupra realităţii patriarhului şi, în acest sens, vom lua drept punct de plecare relatarea ce are drept subiect naşterea sa extraordinară. Şi e chiar Bendición Alvarado, mama sa, cea care dezvăluie misterul naşterii şi ne prezintă versiunea reală:

[...] Bendición Alvarado îşi dădea seama că numai ea era pe moarte şi încerca să-i dezvăluie fiului secretele de familie pe care nu voia să le ducă în mormânt, îi povestea [...] că-l născuse cu greu în zorii unei zile de august într-un cotlon de mănăstire, că îl cercetase la lumina harfelor melancolice ale muşcatelor şi văzuse că avea testiculul drept de mărimea unei smochine care se dezumfla cu un şuier ca de burduf cînd respira, [...] şi numai o ghicitoare de circ îşi dădu seama că nou-născutul n-avea nici o linie în palmă, şi asta însemna că îi era hărăzit să ajungă rege, şi aşa a şi fost [...]. (124-125)

Din această optică demitizatoare, putem sesiza că autorul hiperbolizează în construirea personajului o serie de obsesii ce îl definesc pe patriarh. Dellepiane le delimitează schematic:

cea a sexului, care se ramifică în înşiruirea femeilor pe care le-a iubit şi în dependenţa aparte faţă de mamă; cea a afirmării puterii printr-o cruzime nemaipomenită, exercitată după bunul plac; cea a iubirii pentru mare ca peisaj (fapt ce nu-l împiedică să o transforme într-o adâncitură pustie atunci când o vinde yankeilor) şi, în cele din urmă, obsesia lui pentru timp, ce semnifică teama de bătrâneţe – singura condiţie în care îl vedem mereu – şi de moarte, pe lângă un mod de a-şi afirma mesianismul. (1977: 81, trad. n.)

În ciuda puterii nemărginite, patriarhul, „ca întrupare a unui Mesia inversat” (Corrales Pascual, 1975: 278, trad. n.), se îndreaptă pe parcursul traiectoriei sale existenţiale înspre o constantă frustrare a propriilor aspiraţii.

Marea este una dintre obsesii şi se cuvine să ne amintim că „marea, sursă a neliniştii a ceea ce-a pierdut sau nu a obţinut nicicând, dar şi a speranţei de reînnoire deopotrivă” (Shivers, 1975: 43, trad. n.), este prezentă în majoritatea povestirilor lui García Márquez. Evident, în această interpretare paradoxală subzistă o angoasă vitală, iar în *Toamna patriarhului* se exprimă tocmai însemnătatea mării şi efortul îndârjit pe care îl face patriarhul pentru a nu se desprinde de ea odată ce a ajuns să o cunoască:

[...] putea lua tot ce poftea în afară de marea din dreptul ferestrelor mele, închipuiţi-vă, ce m-aş face eu singur în casa asta uriaşă dacă n-aş putea-o vedea acum [...] ca o mlaştină în flăcări, [...] cum aş putea să trăiesc fără clipirile verzi ale farului, eu, care mi-am părăsit podişurile înalte învăluite în ceaţă şi am intrat agonizînd de friguri în vîltoarea războiului federal, şi să nu credeţi c-am făcut-o din patriotism cum scrie la carte, [...], nu, dragul meu Wilson, am făcut toate astea ca să văd marea, aşa că gîndeşte-te la altă chestie în schimb [...]. (186-187)

Dacă pornim de la premisa că patriarhul marquezian reprezintă o sinteză a dictatorilor latinoamericani, remarcăm că autorul trimite indirect la zbuciumata istorie a Americii Latine, unde dependenţa înăbuşă libertatea; iar în acest roman, scriitorul nu se sfieşte să facă din marea Caraibelor o hiperbolă alegorică a dependenţei politice a subcontinentului. Tocmai pentru că a trăit sub „ocupaţie”, patriarhul refuză cu obstinaţie să revină la starea sa anterioară de servitute, fiindcă, în plus, ar pierde o parte semnificativă din puterea pe care o deţine;

patriarhul este, fără doar şi poate, atotputernic, însă doar pe teritoriul său, căci există o putere mai mare decât a sa, puterea externă.

Totuşi, confruntat cu ameninţarea unei noi ocupaţii, patriarhul renunţă la mare, dar de această dată nu se mai bucură de sprijinul popular. La rândul său, poporul, victimă a represiunii, reacţionează în spirit anti-patriotic: asistă impasibil la jefuirea mării, fără să exercite nici un fel de presiune. Se confirmă astfel frustrarea pe care pierderea mării i-o pricinuieşte patriarhului, iar omnipotenţa sa de altădată apune, căci, la urma urmelor, depinde de alţii din exterior.

Dacă odată cu cedarea mării, puterea patriarhului s-a diminuat în ochii cititorului, aducem în discuţie alta dintre obsesii, pentru a contrabalansa importanţa imaginii sale. Patriarhul îşi afirmă şi consolidează puterea prin cruzime, aspect pe care García Márquez îl subliniază în repetate rânduri: lichidarea copiilor care scoteau numerele de loterie, reprimarea insurecţiei conduse de Bonivento Barboza şi, pe deasupra, sinistra pedeapsă aplicată generalului Rodrigo de Aguilar, pe care patriarhul se răzbună cu o atrocitate exacerbată.

Cadavrul generalului Rodrigo de Aguilar expus pe o „tipsie de argint [...] cît era de lung peste o garnitură de conopidă şi foi de dafin, dres cu mirodenii, rumenit la cuptor, [...] umplut cu alune şi ierburi aromate [...]" (118) este un exemplu de „batjocură a unui joc suprarealist" (Oviedo, 1981: 185, trad. n.), ba mai mult, scoate în evidenţă grotescul acestui episod; grotescul este una dintre trăsăturile principale ale romanului, scopul său fiind acela de „a crea o tensiune în mintea cititorului prin intermediul opoziţiei dintre comic şi un element incompatibil, în general oroarea, repugnanţa sau anormalitatea fizică" (McMurray, 1978: 140, trad. n.). Indubitabil, sentimentul pe care îl stârneşte banchetul oferit în cinstea generalului Rodrigo de Aguilar este de repulsie faţă de truculenţa patriarhului. Afirmarea puterii prin cruzime e un act vizibil şi dovedit, dar în ciuda evidenţei, dictatorul nu este atât de puternic precum pare, căci în el zac frustrări care îl anihilează din punct de vedere uman.

Dacă ne îndreptăm atenţia către o alta dintre obsesii – sexul –, frustrarea patriarhului se manifestă o dată în plus. Copiii pe care îi are cu numeroasele sale concubine, chiar şi unicul său fiu legitim, rod al relaţiei cu Leticia Nazareno, sunt născuţi la şapte luni. Enigmă ce ar putea fi înţeleasă ca un semn al decadenţei umane: „E vorba în mod cert de un blestem, de obiectivizarea unei pedepse divine care semnalează o stirpe degradată. Obsesia trimite la o lume obscură de superstiţii şi interpretări magico-populare, la premoniţii, minuni, prohibiţii, plăgi şi spaime ancestrale prin care se explică mitic originea, istoria şi destinul unui popor" (Oviedo, 1981: 186, trad. n.). Nesocotind codurile sexuale normative, despotul îşi construieşte propriul purgatoriu în care pătimeşte, în pofida puterii sale absolute, de singurătate.

Pe de altă parte, iubirea este căutată cu insistenţă, căci patriarhul vrea „să atingă dragostea adevărată, cea care învinge moartea şi salvează specia" (187, trad. n.). O caută în Manuela Sánchez dar eşuează, cufundându-se într-o solitudine totală:

> [...] şi, pe măsură ce umbrele nopţii efemere se risipeau, i se aprindea în suflet lumina adevărului şi, în penumbra aurorei de la şase seara din casa pustie, se simţi mai bătrân, mai trist, mai singur ca oricînd în deşertăciunea veşnică a acestei lumi fără tine, regina mea, pierdută pentru totdeauna în enigma eclipsei, în vecii vecilor, [...] şi dacă atunci nu s-a lăsat la cheremul morţii n-a fost pentru că i-ar fi lipsit furia turbată de a muri, ci fiindcă ştia că era osîndit fără scăpare să nu moară din dragoste [...]". (79-80)

În căutarea-i disperată, are convingerea că a găsit în Leticia Nazareno iubirea după care tânjeşte. Uită de putere şi se pune în slujba fostei novice. Cu ea patriarhul îşi pierde întreaga autoritate: „[...] deoarece capii armatei începeau să se ridice împotriva veneticei care izbutise să adune în mîinile ei mai multă putere decît comandamentul suprem, decît guvernul, şi chiar decît el [...]" (173). În această etapă a decăderii, patriarhul se lasă dominat de iluzia

iubirii. Cu toate acestea, moartea Leticiei Nazareno şi a fiului său legitim nu îl afectează: „[...] vindecat cu desăvîrşire de furia de a fi fost cel mai slab dintre militarii armatelor de apă, aer şi uscat din pricina unei călugăriţe fugare din care nu mai rămăsese decît numele scris cu creionul pe fişii de hîrtie, aşa cum hotărîse el [...]" (188).

Dacă de Leticia Nazareno depinde până într-acolo încât pierde puterea, de Bendición Alvarado va depinde până la sfârşitul zilelor, chiar şi după moartea acesteia. Dragostea neţărmurită faţă de mamă se reflectă în dorinţa lui de a o canoniza, iar în acest scop iniţiază un lent proces la capătul căruia descoperă adevărul, pe care îl înfruntă complet singur şi fără sprijinul matern. Pentru García Márquez mama este „un principiu călăuzitor al stirpei, care o organizează şi îi dă sens – un sens în mijlocul delirului" (Oviedo, 1981: 185, trad. n.). Fără mamă şi într-o lume imposibil de guvernat, dat fiind că totul în ea este o farsă, patriarhul se simte pierdut şi singur:

„[...] asta mai lipsea să nu mă iubească nimeni acum cînd dumneata ai să te bucuri de gloria nefericirii mele [...], pe cînd el rămînea cu povara nemeritată a adevărului fără o mamă grijulie, care să-l ajute s-o poarte, mai singur ca un sihastru în patria asta pe care nu eu am ales-o de bunăvoie, ci mi-au dat-o gata făcută, precum ai văzut-o şi cum a fost dintotdeauna cu sentimentul acesta de irealitate, cu mirosul acesta de rahat, cu oamenii aceştia fără istorie care nu cred în nimic decît în viaţă [...]". (146)

Singurătatea şi lipsa de protecţie îl apropie pe patriarh de cititor şi îl umanizează. Autorul reuşeşte să ne trezească necontenit compasiunea, deoarece existenţa dictatorului înseamnă incomprehensiune şi resentiment. În *Toamna patriarhului* predomină, după cum afirma Carmen Martín Gaite, „tragedia interioară a unui om aflat într-o căutare stupidă, agresivă şi perpetuu eşuată a propriei identităţi, a originii şi a motivului traiectoriei sale" (1982: 211, trad. n.). Într-adevăr, în epoca când Sáenz de la Barra deţine frâiele puterii, patriarhul nu se mai recunoaşte pe sine, întrucât pierderea puterii atrage după sine şi pierderea identităţii:

[...] dormiţi fără grijă, domnule general, îi spunea, lumea-i a dumneavoastră, făcându-l să creadă că totul era atît de simplu şi de limpede, şi lăsîndu-l iar în bezna acelei case de izbelişte pe care el o străbătea de la un cap la altul întrebându-se în gura mare cine naiba sînt eu de mă simt ca şi cînd m-aş vedea în oglinzi tocmai cu susu-n jos, [...] nu mai sînt altceva decît o paiaţă zugrăvită pe peretele acestei case de groază, unde îi era cu neputinţă să dea un ordin care să nu fie împlinit încă dinainte [...]". (217-218)

Supunerea faţă de Sáenz de la Barra ia sfârşit cu o cruntă răzbunare, dar lucrul de care nu se poate elibera nici răzbuna patriarhul este trecerea timpului: „[...] nu există pedeapsă mai umilitoare şi mai nemeritată pentru un om decît să se vadă trădat de propriul trup [...]" (241). Absolut uman, patriarhul este acum demitizat. Se dovedeşte, încă o dată, că sprijinul său existenţial a fost puterea: „[...] îşi desluşise neputinţa de a iubi în enigma din palmele mîinilor sale mute şi în cifrele nevăzute de pe cărţile de joc, şi se străduise să îndrepte destinul acela ticălos prin cultul devastator al viciului solitar care este puterea [...]" (250).

Cade astfel în propria-i capcană, fiindcă dintotdeauna a fost subjugat de putere şi a trăit adaptându-se la circumstanţe, refugiat în minciună: „[...] însă învăţă să trăiască [...] şi cu toate mizeriile gloriei pe măsură ce descoperea de-a lungul anilor săi fără şir că minciuna e mai comodă decît îndoiala, mai folositoare decît dragostea, mai trainică decît adevărul, ajunsese fără uimire la această prefăcătorie ruşinoasă de a conduce fără a avea putere, de a fi preamărit fără glorie şi ascultat fără autoritate [...]" (251).

Din teama de a accepta viaţa ca pe ceva efemer, se ascunde în farsa-i de eternitate fără a ajunge vreodată să se cunoască: „[...] fiindcă noi ştiam cine sîntem pe cînd el a rămas în veci în neştiinţă cu şuierul dulce al herniei lui de mort bătrîn secerat de lovitura morţii, zburînd împresurat de foşnetul tulbure al ultimelor frunze îngheţate ale toamnei lui spre tărîmul întunecat al adevărului uitării [...]" (251).

Demascată realitatea patriarhului, am demonstrat astfel şi demitizarea lui.

BIBLIOGRAFIE:

CORRALES PASCUAL, Manuel, "El patriarca: un mesías trastocado", in: *Lectura de Gabriel García Márquez (Doce Estudios)*, Quito: Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad del Ecuador, 1975.

DELLEPIANE, Ángela B., "Tres novelas de la dictadura: *El recurso del método*, *El otoño del patriarca*, *Yo, el Supremo*", in: *Caravelle*, n° 29, Toulouse, 1977.

ELIADE, Mircea, *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri şi repetare*, trad. de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic, 1999.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Toamna patriarhului*, trad. de Tudora Şandru-Mehedinţi, Bucureşti: Rao, 2005.

MARTÍN GAITE, Carmen, „*El otoño del patriarca* o la identidad irrecuperable", in Peter EARLE (ed.), *Gabriel García Márquez*, Madrid: Taurus, 1982.

McMURRAY, George R., "Poder, soledad y decadencia: un retrato lírico", in: *Gabriel García Márquez***,** Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1978.

ORTEGA, Julio, „*El otoño del patriarca*: texto y cultura", in: *Una poética del cambio*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.

OVIEDO, José Miguel, „García Márquez: la novela como taumaturgia", in: Peter EARLE (ed.), *Gabriel García Márquez*, Madrid: Taurus, 1981.

PALENCIA-ROTH, Michael, *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y la metamorfosis del mito*, Madrid: Gredos, 1983.

SHIVERS, George R., „La visión mágico-mesiánica en tres relatos de Gabriel García Márquez", in: *Arbor*, XCI, Madrid, 1975.

EUROPEAN LITERARY DIRECTIONS AND THEIR INFLUENCE ON THE ROMANIAN CULTURE (PRE-ROMANTICISM, ROMANTICISM, POST-ROMANTICISM, REALISM)

Ana-Elena COSTANDACHE
„Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract: The XIXth century was definitive in terms of training artistic sensitivity and in changing mentalities. The idea of dialogue with European models, but also to preserve the Romanian originality was decisive in the political, social, cultural and especially in shaping the literary space. Our approach highlights how the European cultural directions of that time go along with trying to create the Romanian space of culture. As increasingly more directions were a model, gradually renounced in favour of the original writings, the movement of foreign models is highlighted and documented by the publications of that time.

Keywords: literary directions, esthetical currents, romanticism, realism, influences.

În ansamblul său, secolul al XIX-lea a reprezentat o epocă a modernizării și a modernităţii manifestate printr-o juxtapunere de curente literare, direcţii estetice și stiluri artistice, într-un amestec de elemente neoclasice, iluministe, preromantice și romantice afirmate în toate domeniile culturale. Dintre toate direcţiile, romantismul a dominat în epocă și s-a afirmat ca un curent literar modern, în descendenţa celui francez, ca „o izbucnire de forţă neconţinută, desfășurată fără disciplină interioară."[1]

Termenul de „romantism" a fost recunoscut în conștiinţa europeană în intervalul 1820-1830 iar în limba română, în aceeași perioadă, termenul desemna ideea de „pitoresc". „Conceptualizarea romantismului"[2] a propus-o P. Cornea; acesta aprecia faptul că există o discrepanţă între „numele" și „sensul" termenului *romantic*. După 1830, romantismul implica ideea de „curent literar" și a denumit o practică literară plină de confuzii și de ambiguităţi.

Vârstele romantismului european sunt clasificate în trei categorii, iar potrivit opiniei lui Virgil Nemoianu[3] conceptul de romantism cuprindea romantismul înalt, sau High Romanticism, manifestat doar în câteva ţări europene (Franţa, Anglia, Germania, începând cu anul 1815) și care propunea un proiect uman vast, centrat în jurul ideii de expansiune, în sensul depășirii tuturor limitelor omenești, apoi romantismul de tip Biedermeier (ce definea forma în care curentul s-a adaptat în Balcani și care era tradus printr-un romantism domestic, idilic, conservator, caracterizat prin respingerea canoanelor clasicismului, prin adoptarea cultului sensibilităţii și al naturii și prin gustul pentru pitoresc, pentru elementele exotice) și postromantismul (manifestat până în 1870). P. Cornea se declara împotriva ipotezei lui Nemoianu și aprecia succesiunea inversă a paradigmelor în cadrul romantismului românesc, „unde așa-zisul *Low Romanticism* se manifesta înainte de *High Romanticism*" iar autorul nu accepta reducerea pașoptismului sau a romantismului autohton la o mentalitate de tip *Biedermeier*.[4] În schimb, N. Iorga propunea, în capitolul *Romantism francez pe subiecte românești*, ideea existenţei a două curente în aceeași epocă: „Influenţa apuseană a

[1] M. Ralea, *Între două lumi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1943, p. 232.
[2] P. Cornea, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780-1840*, Editura Minerva, București, 1972, p. 467.
[3] V. Nemoianu, *Îmblânzirea romantismului*, ediţia a II-a, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2004, p. 19.
[4] P. Cornea, *Delimitări și ipoteze. Comunicări și eseuri de teorie literară și studii culturale*, recenzie disponibilă la pagina http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/cronica-literara-cearta-cu-relativismul-4461769/

romantismului francez nu înseamnă o altă epocă; în aceeași epocă, se deosebesc două curente.[5]

În cadrul universului literar românesc, romantismul s-a detașat prezentând caracteristici proprii, specifice condiţiilor sociale și politice ale epocii. De remarcat este faptul că romantismul românesc s-a manifestat alături de clasicism și realism. În operele unor scriitori precum Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi sau V. Alecsandri dominau, alături de atmosfera romantică, elemente clasice sau realiste. De asemenea, romantismul a reprezentat și un adevărat stimulator al luptei pentru eliberare și al deșteptării conștiinţei naţionale. Literatura romantică din perioada pașoptistă s-a evidenţiat ca o literatură angajată, aflată în slujba idealului naţional.

Romantismul românesc a apărut ca o mișcare unitară, cu un program bine structurat. La fel ca în literatura europeană, mișcarea romantică românească a cuprins mai multe etape. Într-o primă etapă, preromantică, conturată pe modelul clasic[6], scriitorii s-au aflat sub semnul lui Anacreon: poeţii Văcărești (Ienăchiţă, Iancu, Nicolae, Alecu), A. Pann, C. Conachi au compus o lirică erotică, dar și balade pe teme folclorice, epistole, elegii, ode, idile, epigrame. Poeţii romantici (din romantismul pașoptist) precum V. Cârlova, I. Heliade-Rădulescu sau Ghe. Asachi propuneau o lirică a ruinelor, în care visul, fantasticul și meditaţia primau, iar trecutul eroic era dat ca exemplu în versuri ce preamăreau lupta înălţătoare pentru libertate naţională.

Cea de-a doua etapă, reprezentată de momentul pașoptist propriu-zis, aducea în prim-plan o literatură militantă, patriotică, de evocare istorică, dar și cu elemente folclorice și de natură autohtonă, așa cum apărea în operele lui N. Bălcescu, D. Bolintineanu, Gr. Alexandrescu, A. Russo, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, A. Mureșanu. P. Cornea afirma că în interiorul generaţiei pașoptiste existau două serii de scriitori: pașoptiștii „iluminiști” – precum C. Stamati, Ghe. Asachi, I. Heliade-Rădulescu, C. Aristia și pașoptiștii „revoluţionari”[7] – V. Alecsandri, Gr. Alexandrescu, C. Negri, C. Bolliac, I. Ghica, M. Kogălniceanu, N. Bălcescu. Scriitorii din prima categorie aveau formaţie spirituală aproximativă și proveneau din clasele sociale intermediare, însă promovau progresul social, în relaţie strânsă cu valorile tradiţiei. Fiind deschiși la tot ceea ce însemna noutate, aceștia au contribuit în mod esenţial la procesul regenerării naţionale, iar politica activă și sistematică pe care au dus-o a vizat în același timp învăţământul, societăţile culturale, teatrul, presa și tiparul. Astfel, datorită lor a început să se formeze publicul cititor și s-au pus bazele comerţului cu cartea.

Scriitorii din a doua categorie aveau o formaţie spirituală solidă, cizelată la Paris, fiind astfel pe deplin acordaţi Europei. Ca urmare, lor li se datora politizarea romantismului și punerea în circulaţie a conceptului de „naţiune”, bazat pe unitatea de limbă, de origine și de aspiraţii a românilor. „Amestecul vârstelor și modelelor”[8] s-a corelat, în epocă, imperativelor naţionale iar genurile și speciile literare se cereau a fi experimentate indiferent dacă se subordonau poeticii clasice, romantice sau dacă erau hibride. Elementele de neoclasicism coexistau cu cele preromantice și realiste atât înainte de 1830 cât și după acel moment, când romantismul a devenit curentul dominant. Astfel, atmosfera romantică a cuprins întregul front literar al vremii iar scriitorii s-au grupat în jurul doctrinei literare romantice, având aceleași opţiuni literare și culturale.

---

[5] N. Iorga, *Istoria literaturii românești. Arta și literatura românilor*, Editura Fundaţiei Culturale Române, București, 1999, p. 148.

[6] Al. Piru, *Istoria literaturii române de la origini până la 1830*, Editura Ştiinţifică și Enciclopedică, București, 1977, p. 46.

[7] Ibidem, p. 376.

[8] P. Cornea, *Influenţa franceză asupra spiritului public în România. Originile*, Editura Univers, București, 1982, p. 455.

O a treia etapă, postpașoptistă sau postromantică a debutat după 1848, când estetica romantismului era bine conturată, însă filonul romantic s-a prelungit și mai târziu, ca manieră de creaţie și atitudine faţă de viaţă, prin operele lui Al. Ododescu, B. P. Hasdeu, Al. Macedonski, O. Goga, M. Sadoveanu.

Deși romantismul românesc a urmat modele apusene și a definit o practică literară dominantă, totuși doctrina literară a fost eclectică, plină de ambiguităţi și de confuzii. I. Heliade-Rădulescu își propusese, prin programul său de cultivare a maselor, să traducă și să tipărească o colecţie de autori clasici în care se încadrau Homer, Vergiliu, dar și Byron sau V. Hugo. Punctul de plecare al traducerilor sale l-a reprezentat *Arta poetică* a lui Boileau. În consecinţă, s-a ajuns chiar ca în traduceri să se evidenţieze un proces de înlocuire a criteriului poeticului, traducerile fiind puse pe primul plan, înaintea poeziilor originale.

În ceea ce privește romantismul apărut în Franţa, Paul Cornea observa: „Adevărul e totuși că revolta romantică (îndeosebi în Franța, deci în versiunea cea mai bine cunoscută romanticilor români) n-a avut în vedere negarea oricărei reglementări în artă, ci doar a celei instituite de dogmatismul clasicizant. După rândurile fulminante... Hugo recunoștea în aceeași faimoasă prefață la *Cromwell* existența unor « legi generale » și a unor « legi speciale » ale artei, cele dintâi interioare și permanente, ținând de gramatică și prozodie, cele din urmă subordonate de fiecare dată tipului de operă creat. Geniul, care ghicește mai degrabă decât să învețe, le extrage, pentru fiecare operă, pe cele dintâi din ordinea generală a lucrurilor, pe cele de-al doilea din ansamblul izolat al subiectului tratat.”[9]

În comparaţie cu romantismul francez, romantismul românesc a fost mai puţin capabil să-și dea o teorie unitară și metodică. Inexistența unui clasicism al termenului, care să fi impus un cod restrictiv și să fi încătușat inițiativele creatoare a permis romanticilor să ocupe spațiul literar al epocii. S-ar putea spune că semnificația atribuită în mod curent termenului de „clasic” este aceea de „model” sau, de ce nu, „tipar”. Principiul romantic al creației, acela de originalitate națională în producția de bunuri spirituale s-a bucurat de o imensă popularitate, reprezentând platforma scriitorilor pașoptiști. De altfel, meritul de a fi dat acestei idei valoarea unei orientări bine închegate i-a revenit lui M. Kogălniceanu și revistei *Dacia literară*.

Pornind de la ideea lui P. Cornea potrivit căruia romantismul european „se nutrește din starea de dezamăgire revoluţionară”, iar romantismul românesc a coincis cu mișcarea de eliberare naţională asumându-și ideea unităţii naţionale simultan cu voinţa de a democratiza viaţa publică s-a pus problema elaborării, prin literatură, a unui criteriu identitar naţional, prin care se urmărea realizarea unităţii literare și culturale, înainte de cea politică, întrucât politicul părea să câștige teren în universul creaţiilor literare. Prin intermediul poeziei patriotice s-a încercat trasarea unui drum aparte, întrucât caracteristicile definitorii ale romantismului românesc pașoptist au fost patriotismul și lupta pentru realizarea idealului naţional, iar specificitatea curentului literar se exprima în specii diverse precum doina și balada de inspiraţie populară, meditaţia și elegia, drama, legenda istorică și poemul în versuri. Potrivit lui P. Cornea, scriitorii români au dovedit existenţa unui „lamartinism românesc avant la lettre”. Subordonarea elementelor literare faţă de politic s-a realizat în scopul căutării unor imagini identitare bine definite și a revendicărilor politice; astfel a luat fiinţă o literatură a patriotismului asumat, ale cărei modele au fost poeţii francezi. Pompiliu Eliade considera că, dintre modelele străine, influenţa franceză a fost decisivă, chiar „un miracol” iar „gândirea și limba literară românească vor purta amprenta unor influenţe franceze.”[10] În acest sens, Lamartine a reprezentat un reper literar pentru I. Heliade-Rădulescu și V. Alecsandri, poeţii români dedicându-i numeroase ode: *Poetul murind* – traducerea lui Heliade-Rădulescu a

[9] P. Cornea, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii*, ed. cit., p. 182.
[10] P. Eliade, op. cit., p. 266.

poemului lamartinian *Le poète mourant,* ca elegie-imitaţie închinată lui V. Cârlova (*La moartea lui Cârlova*) sau Alecsandri – *Către d. De Lamartin (oda unui tânăr moldovean)*.

Modelul lamartinian nu a fost unul singular. Operele lui V. Hugo sau ale lui A. de Vigny au reprezentat o altă sursă de scrieri romantice – modele franceze de urmat pentru romanticii paşoptişti. De asemenea, tradus masiv în intervalul 1830-1840, Byron a reprezentat modelul romantic de sursă engleză – reper pentru generaţia romantică a scriitorilor români (I. Heliade-Rădulescu a tradus *Arpa lui David*, *Romanţă*, iar C. Negruzzi poemul *Oscar D'Alva*).

Evoluţia literaturii române a avut întotdeauna legături de continuitate de la un scriitor la altul, de la o epocă la alta. Literatura paşoptistă a resimţit în mod vizibil influenţele şi continuitatea literaturilor europene, preluând şi cizelând discursuri şi tematici, amplificându-le şi transformându-le într-un sistem de concepţii social-politice şi cultural-estetice bine închegat, sistemul literaturii române moderne.

Romantismul românesc şi cel european au avut trăsături specifice datorate, în principal, aparţiei, în România, cu o întârziere de un deceniu faţă de Franţa. Prima generaţie romantică (reprezentată de I. Heliade-Rădulescu, V. Cârlova, Gr. Alexandrescu) s-a afirmat în jurul anilor 1830-1840, însă romantismul propriu-zis s-a prelungit prin intermediul scriitorilor paşoptişti (V. Alecsandri, N. Bălcescu, Al. Russo, D. Bolintineanu, M. Kogălniceanu) până la M. Eminescu, considerat a fi cel mai mare poet romantic european. Alături de numeroasele influenţe occidentale, epoca romantică românească a perceput, în fază incipientă, noua estetică europeană sub forma unui melanj de elemente clasice şi romantice. Specii literare clasice (precum fabula sau oda) au coexistat cu specii romantice (meditaţia sau pastelul), însă romantismul şi-a urmat destinul şi în România în plină epocă a luptei pentru eliberare naţională şi socială, „colorându-se" cu nuanţe patriotice, având un caracter net militant şi echivalând cu o redeşteptare a spiritului naţional.

La începutul secolului al XIX-lea romantismul european capta atenţia scriitorilor români, atraşi din ce în ce mai mult de noutăţile tematice ale literaturilor de import. De o importanţă deosebită a fost, în acest sens, receptarea însăşi a tuturor direcţiilor (neoclasicim, preromantism, romantism, realism, naturalism, simbolism) care au influenţat scrierile româneşti. Astfel, s-au impus referiri la curentele artistice şi filozofice care au pătruns şi în Principatele Române încă de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi care au dominat întregul secol al XIX-lea.

Faţă de izvoarele lor, toate aceste curente nu s-au sincronizat, ci s-au înfăţişat ca întârziate în diferite feluri. Aceasta a fost situaţia iluminismului, a neoclasicismului, a preromantismului, mai puţin a romantismului mai concordant cu apariţia lui în Apus. De asemenea, s-a observat că durata curentelor în cauză a fost mult mai lungă în Ţările Române decât în Occident.[11]

Ca şi în alte ţări, în Ţările Române romantismul a închis în el aspecte realiste sub diferite forme, ca cea critică şi satirică, de exemplu, la I. Heliade-Rădulescu, Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi, V. Alecsandri, Al. Russo. Tendinţele fantastice, caracterul obsesiv şi misticismul care caracterizau numeroase ipostaze ale romantismului european nu s-au întâlnit, în general, în mişcarea romantică românească. Este evident că un anume spirit clasic şi realist se manifesta în epocă, înfrânând excesele manifestărilor romantismului european. P. Cornea observa că „romantismul sud-est european nu a tradus reacţia aristocraţiei zdrobite de revoluţie, nici protestul amar al plebeilor nemulţumiţi de ordinea capitalistă, ci a fost, înainte de toate, expresia unei intelectualităţi de extracţie socială mijlocie (mică boerime, burghezie incipientă, profesiuni libere), angajată trup şi suflet în lupta pentru emanciparea naţională şi înfăptuirea revoluţiei burghezo-democrate. Romantismul, în

[11] *Istoria literaturii române (De la Şcoala Ardeleană la Junimea)*, vol. II, coord. Al. Dima, I. C. Chiţimia, P. Cornea, E. Todoran, ed. cit., p. 14.

concepţia lui Cornea, a fost un fenomen post-revoluționar în Apus și prerevoluționar în Răsărit, corespunzând unei structuri sociale predominant feudale. Îmbinarea ideii naționale cu fervoarea romantică a dat culturii tuturor popoarelor din sud-estul Europei, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, un colorit specific: pretutindeni au fost dezgropate și valorificate tradițiile folclorice (de tip rural) iar istoriografia a fost chemată să legitimeze pretențiile tuturor națiunilor sud-estului prin evocarea gloriei de odinioară și întoarcerea spre origini; trecutul a devenit o sursă și un model, obiectul unui cult căruia poeții și erudiții îi configurează ritualul, bazat pe convertirea mitică a realităților mai mult ori mai puțin verificabile, și pe o retorică a persuasiunii, de o intensă vibrație emotivă."[12]

În ceea ce privește realismul, această direcție trebuie legată nu numai de luminism și de romantism, ci și de faptul că împrejurările sociale și politice din Principatele Române îl cereau în mod insistent. Începând cu Ion Budai-Deleanu, Gr. Alexandrescu și continuând cu C. Negruzzi și V. Alecsandri, autori de epopei, fabule, satire, epistole în versuri și proză, realismul a început să aibă manifestări nu numai în cadrul romatismului, ci să propună manifestări proprii. Realismul a fost cel care a adus descrierea exactă și tipică a stărilor sociale, concomitent cu o critică și o satiră aprigă, neiertătoare, la care s-au adăugat și începuturile teatrului. Modelele apusene, îndeosebi H. de Balzac, au fost utilizate în așa numitele „fiziologii" la V. Alecsandri (ciclul *Chiriţelor*), I. Heliade-Rădulescu (*Coconiţa Drăgana*) și C. Negruzzi (*Fiziologia provincialului*) de exemplu, autori și ei de tipologii sociale caracteristice vremii, în care descrierea se amesteca cu ironia și satira. Realismul a fost, în acea etapă (între 1830 și 1860), doar într-o fază incipientă, afirmându-se îndeosebi în a doua jumătate a secolului al XIX-lea la N. Filimon (*Ciocoii vechi și noi*). Romancierul a descris o frescă a societăţii timpului, o perioadă de tranziţie, parvenitismul social tipic epocii, surprinzând, precum Stendhal în literatura franceză, procesul de înnoire și de „urcare" în societate, elemente condamnate, pe atunci, cu dispreţ. În acest fel, N. Filimon anticipa desfășurarea largă a realismului din epoca următoare.[13]

Curentele literare au contribuit, prin interferenţele dintre ele, dar și fiecare în parte, la „amendarea" societăţii „anticulturale". Numeroasele forme artistice apărute în epocă au întregit repertoriul general al genurilor și al speciilor literare inexistente în literatura română veche.

În cuprinsul literaturii pașoptiste, romantismul a predominat ca orientare literară, însă nu în formele exclusiviste în care a apărut în ţările occidentale. Faptul caracteristic a fost că, în România, romantismul s-a manifestat ca o coexistenţă de curente: uneori chiar pe parcursul aceleiași opere, ca de exemplu în cazul lui Gr. Alexandrescu, C. Negruzi, V. Alecsandri, la care se întâlnesc tendinţe romantice și preromantice, clasice și realiste, iar esteticile se juxtapun și se întrepătrund. La fel, spiritul clasicismului se observă la I. Heliade-Rădulescu, în timp ce la Bolliac se disting meditaţii pe temele cultivate de preromantism – ruine, morminte, nestatornicia soartei. Aceleași elemente stau alături de balade sepulcrale și gotice la D. Bolintineanu și de fabule în felul lui La Fontaine la Gr. Alexandrescu. Nuvelistica de tipul epicului obiectiv (*Alexandru Lăpușneanul*) se învecinează cronologic cu proza istorică, în timp ce romanul sentimental decurge din J. J. Rousseau și George Sand; în literatura română apare romanul social de observaţie (la Nicolae Filimon). Aceste fapte se datorează mai ales rapidităţii evoluţiei lucrurilor în epocă. În *Istoria literaturii române* (Al. Philippide, D. Panaitescu-Perpessicius) „romantismul românesc de până la 1860 apare înfăţișat sub două ipostaze: una tumultoasă, patetică, declamatorie în Muntenia, iar alta mai reţinută, mai senină și mai decorativă în Moldova. Dar și de o parte și de alta a Milcovului, caracteristice sînt angajarea în istorie. Voinţa de a îmbrăţișa actualitatea și de a o servi. Romantismul românesc

[12] P. Cornea, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii*, ed. cit., p. 205.
[13] *Istoria literaturii române (De la Şcoala Ardeleană la Junimea)*, ed. cit., p. 16.

nu cunoaşte nici anarhia sensibilităţii, nici dereglarea simţurilor, nu explorează zonele tenebroase ale conştiinţei şi pare prea puţin tentat de metafizică. Aspectul oniric, teofizic, magic, prezent în romantismul german, lipseşte aproape cu desăvîrşire. E astfel izbitor faptul că paşoptismul nu întrezăreşte în folclor o realitate emblematică, nici măcar posibilitatea de a constitui o mitologie. Un Alecsandri sau un Anton Pann îi prelucrează doar aspectele joviale, luminoase şi exaltante, îndepărtîndu-se de interpretarea simbolică propusă de Herder şi, în genere, de romantismul anglo-german."[14]

Pentru ca romantismul să devină un curent literar şi în România era nevoie de o anumită evoluţie a societăţii, care să permită generalizarea unor anumite stări sentimentale. Această evoluţie a societăţii nu s-a realizat simultan în diferite ţări europene şi de aceea nici romantismul nu a apărut în acelaşi timp.

Afirmat mai întâi în Anglia şi mai târziu în Germania, romantismul s-a manifestat în literatura franceză în primii ani ai secolului al XIX-lea. Charles Nodier a deschis calea romanticilor francezi, apoi s-a impus V. Hugo drept conducător al curentului. Alfred de Vigny i s-a alăturat, la fel şi Alphonse de Lamartine, astfel încât toţi au fost menţionaţi ca lirici până când V. Hugo i-a întrecut pe toţi. Sainte-Beuve şi Theophile Gautier au contribuit şi ei la lirismul francez al epocii iar Alfred de Musset a cucerit, în calitate de poet romatic, lumea tinerilor cititori, devenind şi rămânând, pentru multă vreme, idolul tinerilor francezi.

Romantismul european a avut, încă de la început, o înclinaţie către istorie. G. Brandes observa că „Al. de Vigny, V. Hugo, H. de Balzac, Prosper Mérimée doreau să ofere Franţei romanul istoric de care Anglia era atât de mândră; Mérimée, Alexandre Dumas, Vigny, Hugo tindeau să creeze o dramă istorică în locul tragediei. Romanul istoric a fost repede înlocuit cu romanul modern sub diferitele sale forme, de către George Sand, Balzac şi Beyle; căci el fusese în general fie prea arid, ca la Vitet şi Mérimée, sau prea liric exaltat, ca la Hugo."[15]

Apariţia romantismului în literatura română s-a realizat în decursul celui de-al treilea deceniu al secolului al XIX-lea, iar această întârziere îşi găseşte explicaţia în evoluţia mai lentă a stărilor economice, sociale şi culturale româneşti, dar şi în preromantismul adoptat de paşoptişti. Contactul literaturii române cu romantismul european a reprezentat o dublă orientare. Acest fapt a vizat, în primul rând, îndrumarea către romantismul occidental, spre poezia lui Byron şi a lui V. Hugo, sau spre versurile scrise în tonalitate minoră ale lui Lamartine.

În al doilea rând, literatura română şi-a găsit puncte de sprijin în literatura rusă: Krîlov, Puşkin şi Lermontov au contribuit la rândul lor la îmbogăţirea conţinutului literaturii române. În primele sale manifestări, romantismul românesc a fost timid, concretizat în preromantism, idealul poetic al romanticilor români îndreptându-se spre trecut. D. Popovici afirma că apariţia romantismului a depins de condiţiile sociale şi politice din Franţa, astfel încât „mai tîrziu a apărut curentul romantic propriu-zis, în baza căruia idealul poetic era ancorat în viitor. Linia de despărţire a acestor două atitudini este un fenomen social şi politic: Revoluţia franceză..."[16]

Trecerea de la secolul al XVIII-lea la secolul al XIX-lea s-a petrecut în Franţa în condiţiile izbucnirilor sociale şi politice de o anvergură şi de o violenţă fără precedent. G. Brandes nota că „noua revoltă însămânţată de marile idei şi evenimente ale Revoluţiei franceze nu a încolţit imediat în literatură."[17]

---

[14] Ibidem, p. 255.
[15] G. Brandes, *Principalele curente literare din secolul al XIX-lea*, traducere de Yvette Davidescu, prefaţă de Romul Munteanu, Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 623.
[16] D. Popovici, *Romantismul românesc*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969, p. 37.
[17] G. Brandes, op. cit., p. 21.

În ceea ce privește școala romantică din Germania, aceasta a fost una extrem de bogată, formându-se „prin dezvoltarea Eului romantic liber, iar spiritele cele mai mari ale Germaniei au jucat un rol important la naștrea sa.

Viaţa spirituală modernă germană a fost întemeiată de Lessing. Înzestrat cu o minte limpede, cu o voinţă puternică și cu o dorinţă vie pentru activitate, el a fost un reformator în toate domeniile pe care le-a tratat. În deplină cunoștinţă de cauză și-a asumat sarcina de a lămuri și de a educa societatea germană."[18] De asemenea, Schiller și Goethe nu au deschis calea romantismului numai în mod pozitiv, prin ideile eliberatoare referitoare la dragoste, ci și în mod negativ, prin opoziţia conștientă în care s-au situat faţă de epoca lor.

Cât despre Novalis, acesta aparţine epocii sale în pofida criticilor. El se găsește într-o opoziţie diametrală faţă de toate ideile optimiste ale vremii sale de al cărei spirit este pătruns împotriva voinţei sale. G. Brandes nota în studiul său despre romantismul secolului al XIX-lea că Novalis era adânc ancorat în concepţia romantică despre viaţă, percepând viaţa și moartea ca noţiuni relative.

Privită din punct de vedere strict literar, școala romantică din Germania a prezentat întotdeauna un interes permanent. Impresia profundă lăsată de originalitatea și de remarcabilele însușiri ale reprezentanţilor săi au făcut din aceasta una din forţele literare occidentale.

În primele decenii ale secolului al XIX-lea, curentul romantic a străbătut spiritele în aproape toate ţările din Europa. Însă în adevărata sa originalitate, romantismul nu a apărut decât în Germania, Anglia și Franţa. Numai în aceste ţări el a constituit un „curent principal" european. În ţările slave, romantismul s-a manifestat în special ca un ecou al romantismului englez iar în ţările scandinave literatura romantică a fost puternic influenţată de cea germană.[19]

În ceea ce privește romantismul englez din primele decenii ale secolului al XIX-lea, acesta s-a dovedit a fi un curent purternic, profund motivat, cu multiple consecinţe ale vieţii spirituale și care, după eliberarea de formele și de tradiţiile clasice, a dat naștere unui naturalism ce a dominat întreaga literatură.

În Anglia s-au regăsit aceleași trăsături fundamentale care au caracterizat mișcarea literară din toate celelalte ţări europene. Întrucât lumea elimina educaţia franceză care dominase întregul secol al XVIII-lea în clasele mai înalte ale societăţii, romantismul englez își făcea loc printr-o serie de trăsături specific engleze. Acestea, fără să apară în altă parte, s-au regăsit la personalităţile literare și au constituit elemente de bază pentru alte noi direcţii.

În consecinţă se poate considera că, în pofida existenţei numeroaselor direcţii literare care au circulat în paralel în secolul al XIX-lea, romantismul european s-a dovedit a fi cel mai prolific iar influenţele sale asupra literaturii române s-au concretizat în opere dintre cele mai reușite.

Bibliografie

BRANDES, Georg, *Principalele curente literare din secolul al XIX-lea*, traducere de Yvette Davidescu, prefaţă de Romul Munteanu, Editura Univers, București, 1978

CORNEA, Paul, *Influenţa franceză asupra spiritului public în România. Originile*, Editura Univers, București, 1982

CORNEA, Paul, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780-1840*, Editura Minerva, București, 1972

[18] Ibidem, p. 79.
[19] Ibidem, p. 223.

IORGA, Nicolae, *Istoria literaturii românești. Arta și literatura românilor*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1999

NEMOIANU, Virgil, *Îmblânzirea romantismului*, ediția a II-a, Editura Curtea Veche, București, 2004

PIRU, Al., *Istoria literaturii române de la origini până la 1830*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1977

POPOVICI, Dumitru, *Romantismul românesc*, Editura Tineretului, București, 1969

RALEA, Mihai, *Între două lumi*, Editura Cartea Românească, București, 1943

http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/cronica-literara-cearta-cu-relativismul-4461769/

PROMOTING SCHOOLS THROUGH SOCIAL MEDIA

Alexandru-Cosmin APOSTOL
"Al. Ioan Cuza" University of Iași
POSDRU scholar POSDRU/159/1.5/S/133652

Abstract: Abstract: During the last years, the number of Internet and social media services users has increased both in Romania and worldwide. In terms of socio-demographic characteristics, the main category of population exposed to the new technological and digital trends is represented by the young people between 16 and 24 years. Under these circumstances, educational institutions are developing and promoting new communications channels principally based on interactivity, which keep a close link with the youth. Through social networking and social media services such as Facebook, Youtube, Twitter, Google+ and others, the schools are sharing informations of interest - from different fields, including culture - for students, teachers and parents. The aim of this article is to briefly present some general aspects regarding on ways in which schools may benefit from using social media. In the final part is presented a brief exploratory study that reveals the ways in which rural high schools in Iasi County have adapted their online communication channels into an era of digital culture development and propagation of Web 2.0.

Keywords: social media, web 2.0, schools, young, digital culture

Introducere

Odată cu dezvoltarea și propagarea masivă din punct de vedere geografic a conexiunii la Internet, sunt dezbătut tot mai des elementele pozitive și negative care caracterizează Web 2.0, concomitent cu progresul rețelelor de socializare și a platformelor care permit furnizarea de informații sau creații/ bunuri culturale realizate chiar de utilizatori. Noțiunea, mai mult simbolică de Web 2.0 a fost introdusă de Tim O`Reilly și face referire la mutațiile pe care le-a cunoscut Internetul odată cu apariția unor servicii digitale bazate în special pe interactivitate (rețele sociale, blogosferă, servicii multimedia, diverse softuri ș.a.)[1]. Angelina Russo și Jerry Watkins[2] vorbesc despre modalitățile prin care se poate menține o interacțiune optimă între audiențe și instituțiile culturale (inclusiv cele educaționale) prin intermediul Comunicării Culturale Digitale (*Digital Cultural Communication - DCC*).

Chiar dacă odată cu această schimbare majoră se poate constata creșterea vulnerabilității privind accesul abuziv la o serie de informații personale (conturi bancare, adrese sau numere de telefon) sau relativa disipare a graniței dintre viața publică și cea privată, un număr mare de organizații își manifestă interesul pentru adoptarea și adaptarea canalelor de comunicare la noile tendințe digitale. În acest context, de remarcat este faptul că există manuale sau ghiduri de bune practici elaborate atât în sprijinul instituțiilor, cât și al indivizilor prin intermediul cărora sunt acordate sugestii privitoare la modalitățile de creștere

[1] Tim O`Reilly, „What is Web 2.0 – Design Patterns and Business Models fot the Next Generation of Software", articol disponibil online la adresa http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html, accesată la data de 14 februarie 2015.

[2] Angelina Russo și Jerry Watkins, „Digital Cultural Communication: Enabling new-media and co-creation in South-East Asia", *International Journal of Education and Development using Information and Communication Technology* (IJEDICT), 2005, Vol. 1, Issue 4, pp. 4 – 17.

a securității în mediul online și de diminuare a daunelor provocate de eventualele atacuri informatice[3].

Rețelele de socializare, blogurile sau platformele de difuzare online a unui conținut multimedia pot constitui instrumente interactive utile în realizarea unei comunicări comprehensive și în timp real între unitatea educațională (reprezentată de cele mai multe ori prin echipa de management) și stakeholderi[4].

În cadrul unităților de învățământ sunt organizate activități extracurriculare, printre care se regăsesc și cele din domeniul cultural-artistic. Cu ajutorul site-urilor proprii sau prin social media acestea pot dobândi notorietate, extinzându-se spre potențiale publicuri *a priori* interesate de astfel de acțiuni.În aceste circumstanțe, nu ar trebui omisă componenta de promovare efectivă în interiorul unei comunități locale, regionale sau naționale a instituțiilor educaționale prin intermediul social media.

Astfel, utilizarea optimă a social media poate ajuta instituția de învățământ la sporirea capitalului de imagine pe care îl deține, iar menținerea unei legături adecvate și constante cu stakeholderii creează premisele pentru formularea unor activități sau acțiuni educativ-culturale de impact.

Tinerii și social media

Cea mai expusă categorie de persoane la proliferarea noilor servicii digitale este reprezentată, conform datelor statistice, de tinerii cu vârsta cuprinsă între 16 și 24 de ani. Din numărul total al gospodăriilor din România, 54,4% beneficiază, conform Institutului Național de Statistică de conexiune la Internet, iar dintre acestea numai 29,1% provin din mediul rural[5]. Conform Eurostat, organismul oficial al Uniunii Europene care se preocupă de colectarea de informații de ordin statistic pe diverse domenii de activitate, regiunea Nord-Est, din care face parte și județul Iași se situa în 2013 pe unul din ultimele locuri în ceea ce privește rata de utilizare săptămânală a Internetului în rândul populației (43%) depășind la nivelul Uniunii Europene doar alte două regiuni din România, Sud-Vest Oltenia (41%) și Centru (40%)[6]. Același institut a relevat faptul că în 2013, 63% dintre tinerii din România care au o vârstă cuprinsă între 16 și 24 de ani utilizau zilnic internetul, iar 36% distribuiau în mediul online creații sau bunuri cultural-creative proprii[7].

Conform catalogului de pagini Facebrands.ro, în România în ianuarie 2015 existau aproximativ 7,8 milioane de utilizatori de Facebook, ceea ce s-ar putea traduce printr-o rată de penetrare a rețelei de socializare în rândul populației totale de 38,76%. Totodată, această rată crește semnificativ în rândul utilizatorilor de Internet, 80,89% dintre aceștia deținând și un cont de Facebook. La o analiză pe structuri de vârstă, se observă că 11,7% dintre utilizatori au între 13 și 17 ani, 25,6% au vârsta cuprinsă între 18 și 24 de ani, iar 29,9% au între 25 și 34 de

[3] Un exemplu de astfel de ghid este accesibil la adresa https://www.bluecoat.com/sites/default/files/documents/files/bcs_tp_Web20_v3b.pdf, accesată la data de 13 februarie 2015. La acestea se adaugă și alte laboratoare specializate în securitate informatică și care se ocupă preponderent de furnizarea de soluții antivirus.

[4] Dan Cox și Scott McLeod, „Social Media Strategies for School Principals", *NASSP Bulletin*, SAGE Publications, 2014, Vol. 98 (I), pp. 5-25.

[5] Cf. Comunicatului de Presă Nr. 283 din 28 noiembrie 2014 – *Accesul populației la tehnologia informațiilor și comunicațiilor în anul 2014* – Cercetare statistică privind accesul populației la tehnologia informațiilor și comunicațiilor în gospodării (TIC), accesat online: http://www.insse.ro/cms/files/statistici/comunicate/com_anuale/tic/tic_r2014.pdf, la data de 28 nov. 2014

[6] http://appsso.eurostat.ec.europa.eu/nui/submitViewTableAction.do?dvsc=3, accesat la data de 12 februarie 2015.

[7] www.eurostat.ec.europa.eu

ani[8]. Începând din 2011, an de an tendința a fost una de creștere a numărului de noi profile create, același fenomen având loc și în ceea ce privește numărului de pagini românești (create special pentru diverse instituții, organizații din sfera publică sau privată, artiști ș.a.). Astfel, în numai patru ani numărul de persoane care și-au construit un profil pe Facebook s-a triplat, de la 2,4 milioane în ianuarie 2011, la 7,6 milioane în ianurie 2015[9].

Studii anterioare privind utilizarea social media în mediul educațional

Tehnologiile Web 2.0 (care includ și rețelele de socializare) tind să devină componente uzuale ale mediului educațional, cu atât mai mult cu cât „nativii digitali"[10] sau Generația Y (compusă din indivizii născuți după mijlocul anilor 1980) reprezintă principala categorie de populație prezentă activ în mediul virtual[11].

Conform unui studiu desfășurat în 2011 în Statele Unite ale Americii, pe un eșantion alcătuit din 111 unități de învățământ, în 98% din cazuri existau pagini de Facebook special create pentru promovarea activităților din școală. Totodată, 9 din 10 școli aveau constituite canale oficiale de Youtube[12]. Un alt studiu, desfășurat de această dată în Republica Moldova în anul 2013 a relevat faptul că doar aproximativ 17% dintre instituțiile de educație sau învățământ din această țară aveau un website propriu. Din cele 1447 de instituții preuniversitare monitorizate, doar 14% dețineau un cont pe o rețea de socializare, preferat fiind Facebook[13].

Acestea ar fi doar două exemple de studii relevante, fiind subliniat interesul de cercetare legat de prezența în social media a instituțiilor de învățământ, indiferent dacă vorbim despre o superputere mondială ca Statele Unite ale Americii sau de un stat care se află într-o perioadă dificilă și îndelungată de tranziție socio-economică precum Republica Moldova.

Analiză exploratorie

Scopul principal al analizei este aceea de a evidenția o serie de aspecte generice privitoare la modalitățile prin care unitățile educaționale de tip liceal din zona rurală a județului Iași, s-au adaptat la noile tendințe digitale.

La nivelul mediului rural din județul Iași, există 26 de licee[14], 24 dintre acestea fiind orientate pe o filieră tehnică (licee tehnologice, majoritatea fiind continuatoare a fostelor Școli

[8] Date preluate de pe site-ul http://www.facebrands.ro/demografice.html#evolutie, accesat la data de 12 februarie 2015.

[9] https://www.facebrands.ro/blog/2015/01/7-6-m-conturi-utilizatori-facebook-romania/, accesat la data de 12 februarie 2015.

[10] Marc Presnsky, „Digital Natives, Digital Immigrants", *On the Horizon*, MCB University Press, Vol. 9, No. 5, October 2001, pp.2 – 6.

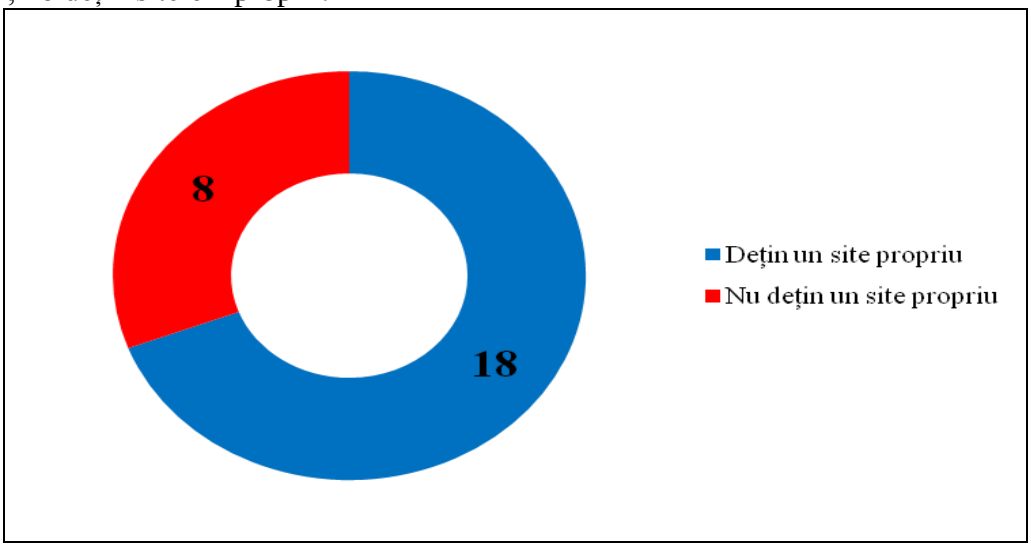
[11] Albert L. Harris și Alan Rea, „Web 2.0 and Virtual World Technologies: A Growing Impact on IS Education", *Journal of Information Systems Education*, Vol. 20 (2), pp. 137-144.

[12] http://doteduguru.com/id6927-results-the-state-of-higher-ed-social_media-2011.html, accesat la data de 13 februarie 2015.

[13] Studiu realizat de Institutul de Dezvoltare a Societății Informaționale și prezentat pe site-ul http://idsi.md/prezenta-web-institutii-invatamint, accesat la data de 11 februarie 2015.

[14] Cele 26 de unități educaționale din zona rurală a județului Iași sunt: Liceul Tehnologic Vlădeni, Liceul Tehnologic "Ionel Teodoreanu" Victoria, Liceul Tehnologic Valea Seacă, Liceul Tehnologic "Petre P.Carp" Țibănești, Liceul Tehnologic de Industrie Alimentară Țibana, Liceul Tehnologic TătărușI, Liceul Tehnologic Stolniceni-Prăjescu, Liceul Tehnologic "Nicolae Bălăuță" Șcheia, Liceul Teoretic "Lascar Rosetti" Raducăneni, Liceul Tehnologic Plugari, Liceul Tehnologic "Dumitru Popa" Mogoșești, Liceul Tehnologic Agricol "Mihail Kogalniceanu" Miroslava, Liceul Tehnologic Lungani, Liceul Tehnologic Lespezi, Liceul Tehnologic Holboca, Liceul Teoretic "Bogdan Vodă" Hălăucești, Liceul Tehnologic Gropnița, Liceul Tehnologic Focuri, Liceul Tehnologic Fântânele, Liceul Tehnologic Dumești, Liceul Tehnologic Cristești, Liceul Tehnologic Cozmești, Liceul Tehnologic "Ștefan Cel Mare" Cotnari, Liceul Tehnologic Coarnele Caprei, Liceul Tehnologic Brăești,

de Arte şi Meserii), iar două pe filieră teoretică. Din cele 26 de unităţi educaţionale supuse analizei, 18 deţin site-uri proprii.



Unităţi educaţionale din zona rurală a jud. Iaşi care deţin un site

Din cele 18 instituţii de învăţământ care au un website oficial, doar 5 sunt înfiinţate pe un domeniu *.ro,* restul fiind construite prin intermediul altor platforme sau domenii (domeniul *.info*, serviciile şi platformele *wix, ucoz, scoli.didactic.ro, licee.edu.ro* ş.a.).

La o analiză generală a modului în care se prezintă site-urile sub aspect vizual şi informaţional, se constată că o mare parte a acestora sunt relativ slab optimizate şi nu conţin suficiente date legate atât de proiectele educaţionale, civice sau culturale, cât şi de activităţile extracurriculare întreprinse în decursul anului şcolar. În numeroase situaţii aceste tipuri de acţiuni sunt doar enumerate, fără a se pune un accent deosebit pe informaţii comprehensive care ar putea fi de interes pentru o potenţială audienţă externă. Există însă cazuri în care sunt ataşate fotografii de la diverse activităţi culturale (piese de teatru, serbări), civice (în special acţiuni de salubrizare a unor arii) sau recreaţionale (excursii, tabere, vizite la situri culturale).

Totuşi, în majoritatea situaţiilor analizate există informaţii privitoare la anumite elemente de bază ce vizează cultura organizaţională a instituţiei de învăţământ – scurt istoric, misiune, viziune, motto, resurse umane, organigramă, regulamente interne etc.

Legat de activităţile cultural-creative se remarcă faptul că există situaţii în care sunt promovate:

- Reviste şcolare (Liceul Tehnologic "Ionel Teodoreanu", Victoria)
- Cercuri sau trupe de teatru (Liceul Tehnologic "Ionel Teodoreanu", Victoria; Liceul Tehnologic, Holboca).
- Cluburi de lectură sau concursuri de creaţie în domeniul literar (Liceul Teoretic "Lascar Rosetti", Raducăneni; Liceul Tehnologic, Focuri)
- Muzee şcolare, cu specific etnografic (Liceul Tehnologic, Tătăruşi; Liceul Tehnologic "Nicolae Bălăuţă", Şcheia)
- Cerc de religie şi pictură (Liceul Tehnologic, Focuri)

Din cele 26 de licee supuse analizei, în 12 cazuri au fost create pagini de Facebook[15]. Din rândul acestora, un număr ridicat de likeuri (aprecieri) sunt deţinute de cele două licee teoretice - Liceul Teoretic "Lascar Rosetti" Raducăneni (1298 de aprecieri) şi Liceul Teoretic

Liceul Tehnologic "Victor Mihăilescu Craiu" Belceşti (conform Inspectoratului Judeţean Iaşi – www.isjiasi.ro, accesat la data de 13 februarie 2015)

[15] Datele privind numărul de aprecieri ale paginilor instituţiilor de învăţământ analizate corespund datei de 13 februarie 2015.

"Bogdan Vodă" Hălăuceşti (835 de aprecieri). Se mai remarcă Liceul Tehnologic Tătăruşi care deține o pagină normală, creată după modelul profilelor individuale și care are 516 prieteni, Liceul Tehnologic Agricol "Mihail Kogalniceanu" Miroslava (2275 prieteni) precum și Liceul Tehnologic "Ionel Teodoreanu" Victoria care și-a construit un grup alcătuit din 400 de membri. În restul cazurilor, numărul de aprecieri este unul scăzut, cu un număr mediu de aproximativ 30 de aprecieri.

Pe parcursul analizei, au fost identificate șapte unități educaționale care dețin video-uri de prezentare pe Youtube, respectiv două instituții de învățământ care au bloguri.

Se evidențiază că există un oarecare interes (care se situează între anumite limite) din partea liceelor din mediul rural din județul Iași pentru diverse servicii media precum Facebook, Youtube, Blogspot ș.a, cu atât mai mult cu cât prin intermediul lor ar putea fi facilitat procesul comunicațional cu stakeholderii (elevi, părinți, cadre didactice și alte persoane interesate). Totodată, sunt distribuite informații, fotografii sau materiale de interes de la diverse activități cultural-educative ce pot contribui la creșterea notorietății respectivelor instituții. Cu toate acestea, sunt observabile numeroase aspecte pentru care sunt necesare îmbunătățiri, în special legate de frecvența cu care sunt actualizate informațiilor furnizate prin intermediul rețelelor de socializare și a altor servicii media.

Concluzii

Utilizarea unor rețele de socializare ar putea înlesni comunicarea și colaborarea pe diverse paliere educaționale între elevi, părinți și cadre didactice. Totodată, social media poate fi o bună sursă de răspândire a unor materiale didactice sau a unor informații relevante ce vizează activitățile extracurriculare. O parte din conținut poate fi produsă chiar de tineri, fiind dezirabilă – spre exemplu - organizarea de competiții sau concursuri de creație (fotografii, desene, eseuri etc.) prin care să fie întreținut un grad ridicat de interactivitate.

Însă, există obstacole și provocări legate de gestionarea unor conturi în astfel de rețele ce țin în principal de gradul de cunoștințe necesare pentru utilizarea la un nivel optim a tuturor facilităților oferite de social media. În numeroase situații, chiar dacă există un cont, acesta ar trebui actualizat regulat astfel încât persoanele abonate să nu-și piardă interesul față de informațiile furnizate.

Așadar, social media deține o importantă caracteristică, aceea de a oferi instrumente și resurse de furnizare a unor informații valoroase din punct de vedere calitativ legate de activitățile și ofertele cultural-educaționale ale unităților de învățământ.

Mulțumiri/ Aknowledgements

Această lucrare a fost publicată cu sprijinul financiar al proiectului „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate”, POSDRU/159/1.5/S/133652, finanțat prin Fondul Social European, Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133652, co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

Referințe bibliografice

COX, Dan, MCLEOD, Scott, „Social Media Strategies for School Principals”, *NASSP Bulletin*, SAGE Publications, 2014, Vol. 98 (I), pp. 5-25.

HARRIS, Albert L., REA, Alan, „Web 2.0 and Virtual World Technologies: A Growing Impact on IS Education”, *Journal of Information Systems Education*, Vol. 20 (2), pp. 137-144.

O`REILLY, Tim, „What is Web 2.0 – Design Patterns and Business Models fot the Next Generation of Software", articol disponibil online la adresa http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html, accesată la data de 14 februarie 2015.

PRESNSKY, Marc, „Digital Natives, Digital Immigrants", *On the Horizon,* MCB University Press, Vol. 9, No. 5, October 2001, pp.2 – 6.

RUSSO, Angelina, WATKINS, Jerry, „Digital Cultural Communication: Enabling new-media and co-creation in South-East Asia", *International Journal of Education and Development using Information and Communication Technology* (IJEDICT), 2005, Vol. 1, Issue 4, pp. 4 – 17.

*Prezenţa web a instituţiilor din educaţie şi învăţământ din Republica Moldova***,** studiu realizat de Institutul de Dezvoltare a Societății Informaționale din Republica Moldova și prezentat pe site-ul http://idsi.md/prezenta-web-institutii-invatamint, accesat la data de 11 februarie 2015.

https://www.bluecoat.com/sites/default/files/documents/files/bcs_tp_Web20_v3b.pdf, accesată la data de 13 februarie 2015.

Comunicatul de Presă Nr. 283 din 28 noiembrie 2014 – *Accesul populației la tehnologia informațiilor și comunicațiilor în anul 2014* – Cercetare statistică privind accesul populației la tehnologia informațiilor și comunicațiilor în gospodării (TIC), accesat online: http://www.insse.ro/cms/files/statistici/comunicate/com_anuale/tic/tic_r2014.pdf, la data de 28 nov. 2014

http://doteduguru.com/id6927-results-the-state-of-higher-ed-social__media-2011.html, accesat la data de 13 februarie 2015.

https://www.bluecoat.com/sites/default/files/documents/files/bcs_tp_Web20_v3b.pdf, accesată la data de 13 februarie 2015.

www.eurostat.ec.europa.eu

http://www.facebrands.ro/

Site-ul oficial al Inspectoratului Școlar Județean Iași, www.isjiasi.ro .

Site-urile oficiale și paginile de Facebook ale instituțiilor de învățământ din zona rurală a județului Iași

BESSARABIA IN MIHAI EMINESCU'S JOURNALISTIC WORKS

Mihaela MOCANU
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: As the predecessor of political journalism in Romania, Eminescu has, for over seven years, an intensely notorious activity as a journalist, signing an impressive number of articles in publications such as „Familia" (The Family), „Federaţiunea" (The Federation), „Curierul de Iaşi" (The Iasi Courier), „Timpul" (The Time), „România liberă" (Free Romania) and „Fântâna Blanduziei" (Blanduzia's Fountain). The issue of Bessarabia is among the themes Eminescu approached constantly, in close connection with the subject of national unity. Deeply concerned with the destiny of Romanians in the provinces of Bessarabia and Bukovina, Eminescu analyses their situation exhaustively, assuming some very sensitive issues of the 19th century. In June-July 1878, following the Congress of Berlin, Romania is forced, as a price for its independence, to turn over to the Russian empire three counties of Southern Bessarabia: Cahul, Bolgrad and Ismail. These events determine Eminescu's involvement in an extremely active press campaign aimed at defending the ancestral territory between Prut and Dniester. The journalist responds to the attacks against our country by the Tsarist and pan-slavic press, criticizing the annexationist politics of the neighbouring empire in the study entitled Bessarabia, published in „Timpul" (The Time), in March 1878, and reproduced in „România liberă" (Free Romania) and „Telegraful român" (The Romanian Telegraph) of Sibiu.

Keywords: journalistic works, Mihai Eminescu, Bessarabia, journalistic discourse

1. Situația Basarabiei în cea de-a doua jumătate a veacului al XIX-lea

Deceniul șase al veacului al XIX-lea circumscrie „un moment semnificativ în istoria românilor, reprezentând prima etapă a drumului care se va sfârși în 1918, odată cu crearea României Mari"[1], problema românească configurându-se acum, ca problemă de sine stătătoare, în cadrul mai larg al chestiunii orientale. Pe fondul izbucnirii unui nou conflict ruso-otoman, Rusia amenința, la sfârșitul lunii mai 1853, cu ocuparea Țărilor Române, iar la începutul lunii iulie trupele ruseşti trec Prutul, fără o declarație de război în prealabil. La 12 martie 1854, Franța, Anglia și Imperiul Otoman semnează un tratat de alianță, adresând Rusiei ultimatumul de a evacua Țările Române. Țarul Nicolae I răspunde solicitării printr-o amplă ofensivă de-a lungul liniei Dunării. În aceste condiții, Franța și Marea Britanie declară război Rusiei, importante trupe anglo-franceze fiind îndreptate de-a lungul coastei vestice a Mării Negre, către Varna și Dunărea de Jos.

Încercând să medieze raporturile din politica europeană, Viena adresează Rusiei cererea de a-și retrage trupele din Principate, iar în iunie 1854 semnează convenția habsburgo-otomană prin care li se permitea trupelor austriece ocuparea Țărilor Române până la terminarea războiului. Urmare a ultimatumului vienez, Imperiul Țarist decide să-și retragă trupele peste Prut, în toamna anului 1854. Într-o primă fază, aliații plănuiau atacarea Rusiei dinspre Principate, iar domnitorul Moldovei, Grigore Al. Ghica, își exprimase deja disponibilitatea de a lupta alături de aliați împotriva Imperiului Țarist. Pledând pentru menținerea neutralității Principatelor, „Viena s-a opus intenției comandamentului anglo-franco-otoman de a angaja lupta pe linia Prutului"[2]. Condițiile pentru încetarea ostilităților

[1] Ioan Scurtu, *Istoria Basarabiei de la începuturi până în 2003*, Tipo Moldova, Iași, 2010, p. 72.
[2] Ioan Scurtu, *Istoria Basarabiei de la începuturi până în 2003*, Tipo Moldova, Iași, 2010, pp. 73-74.

sunt create la începutul primăverii anului 1855, odată cu încetarea din viață a prințului Nicolae I. Fiul acestuia, Alexandru al II-lea, preia puterea, dar înfrângerile suferite de armatele rusești și problemele interne cu care se confrunta imperiul țarist îl obligă să accepte încetarea conflictului.

Întrucât interesele marilor puteri vizau îndepărtarea Imperiului Țarist de gurile Dunării, s-a adoptat ideea restituirii către Moldova doar a sudului Basarabiei, și nu a întregului teritoriu anexat de ruși, în urma Păcii de la București, în 1812. Tratatul de pace de la Paris, încheiat în 30 martie 1856, stipula că „pentru mai buna asigurare a libertății de navigație pe Dunăre, țarul Rusiei consimte la rectificarea frontierei sale în Basarabia […]. Teritoriul cedat de Rusia va fi anexat Principatului Moldova, sub suzeranitatea Sublimei Porți, iar locuitorii vor avea aceleași drepturi și obligații ca și concetățenii lor”[3]. Principatele continuau astfel să rămână sub suzeranitatea Porții, dar protectoratul țarist era înlocuit cu garanția colectivă a marilor puteri. Nemulțumiți de decizia marilor puteri, românii din Principate înaintează scrisori și memorii diplomaților străini, solicitând restituirea întregii Basarabii și nu doar a unei părți din teritoriul acesteia. În octombrie 1856, generalul Magheru trimite mai multe memorii reprezentanților principalelor cabinete europene, prin care cere restabilirea graniței pe Nistru, însă demersurile sale rămân fără răspuns.

Teritoriul de la nord de gurile Dunării, cuprinzând din punct de vedere administrativ județele Ismail, Cahul și Bolgrad, va fi din nou anexat Imperiului Țarist în 1878. Articolul 45 al Tratatului de pace de la Berlin, semnat în 13 iulie 1878, prevedea că „Principatul României retrocedează M.S. Împăratului Rusiei porțiunea teritoriului Basarabiei, despărțită de Rusia în urma Tratatului de la Paris din 1856”[4]. Decizia Congresului de la Berlin va declanșa un nou val de proteste și nemulțumiri în țară, presa acestei perioade consemnând dezaprobarea opiniei publice cu privire la înstrăinarea sudului Basarabiei. În ciuda protestelor, în toamna anului 1878, administrația românească este nevoită să se retragă din sudul Basarabiei, locul ei fiind luat de funcționarii ruși, care, imediat după anexare, transformă cele trei județe într-unul singur – Ismail.

Începând cu sfârșitul anului 1878, sudul Basarabiei este supus unei ample campanii de rusificare, vizând pierderea identității naționale de către populația din teritoriul anexat. O amplă imagine asupra Basarabiei acestei perioade oferă colecția de *Scrisori din Basarabia*[5], editată de Aristița și Tiberiu Avramescu. Culegerea cuprinde un număr însemnat de epistole, publicate în rubrica *Scrisori din Basarabia*, în gazetele bucureștene „Telegraful” și „Telegraful Român”, în perioada 1880-1890. Scrisorile erau semnate cu pseudonimul Basarab și fuseseră trimise din Chișinău, sub forma unor corespondențe de presă. În ce privește paternitatea epistolelor, se bănuiește că acestea ar fi aparținut lui Gheorghe Gore, fost funcționar la Consiliul gubernial al Basarabiei, notar public la Chișinău din 1878, consilier de stat, judecător de pace și deputat al nobilimii. Acesta avea acces la datele statistice ale guberniei și era convins de necesitatea înfăptuirii unității naționale românești[6]. Sub protecția anonimatului, autorul corespondențelor dezvăluie condițiile vitrege la care era supusă populația din Basarabia, sub dominația țaristă. Culegerea alcătuită de Aristița și Tiberiu Avramescu este cu atât mai importantă cu cât, după războiul de independență din 1877-1878, când îi sunt răpite țării noastre cele trei județe din sudul Basarabiei (Cahul, Ismail și Bolgrad), veștile de dincolo de Prut erau din ce în ce mai sărace.

---

[3] Ioan Scurtu, *Istoria Basarabiei de la începuturi până în 2003*, Tipo Moldova, Iași, 2010, p. 75.
[4] *Apud* Ioan Scurtu, p. 90.
[5] Culegerea de scrisori a fost editată în două volume: primul volum apare în 1996, sub egida Fundației Culturale Române din București și a Editurii Știința din Chișinău, urmând ca cel de-al doilea volum să apară doar la Editura Știința.
[6] *Apud* Tiberiu Avramescu, în *Introducere* la *Scrisori din Basarabia 1880-1890*, vol. 1, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996, p. XIII.

Autorul scrisorilor prezintă, fără menajamente, situația grea a românilor dintre Prut și Nistru, sub ocupație țaristă: „Tristă și neîndurătoare e soarta românilor din această parte a vechii Moldove. Prigoniți de învingător, suntem amenințați de a ne pierde fizionomia noastră națională, de a ne uita limba, de a deveni un popor pocit, de care va râde lumea întreagă și de care, în prima linie, va râde rusul”[7]. Campania de rusificare a românilor viza, printre altele, scoaterea limbii române din administrație, școală și biserică. Cărțile și ziarele românești care veneau fraudulos de dincolo de Prut erau confiscate de cenzura țaristă, iar învățământul în limba română era interzis cu desăvârșire: „Instrucțiunea publică este într-o stare tânguibilă, și se poate zice că nici nu există. Limba română este izgonită și din școli, și din locurile publice. În gubernia noastră întreagă, locuită de peste 1800000 de locuitori, nu ființează decât o singură tipografie unde, precum știți, nu este învoit a se tipări decât cărțile de rugăciune trebuincioase bisericilor - și încă aceste cărți sunt tipărite rusește. Nici un ziar român nu are voie să treacă Prutul, ba chiar abecedarul sau altă carte didactică în limba română este riguros oprită”[8]. Dacă în perioada 1856-1878, în sudul Basarabiei funcționau un liceu la Bolgrad, un gimnaziu și un seminar la Ismail, șapte școli primare și două gimnazii de fete, după 1878, acestea sunt desființate, școlile cu predare în limba română fiind interzise cu desăvârșire.

O altă dimensiune a campaniei de rusificare a vizat colonizarea Basarabiei cu elemente străine, acest lucru având consecințe grave asupra situației țăranilor români, nevoiți să emigreze în ținuturile îndepărtate ale Rusiei: „Guvernul rus ține cu orice preț de a popula cât mai curând Basarabia cu elementul rus. Colonizarea sudului Basarabiei se face pe o scară întinsă, în ținuturile de la nord, populate de mazili și rezeși care, printr-un șir de măsuri represive, sunt împinși a emigra spre Caucaz și dincolo de Volga, unde guvernul rus promite românilor basarabeni munți de aur. În locul satelor române se așează imediat coloniile slave, expediate de la centrul Rusiei”[9]. Autorul scrisorilor consideră că, în ciuda suferințelor și nedreptăților la care au fost supuși, românii din Basarabia și-au păstrat ființa națională: „Multe a mai încercat Rusia spre rusificarea nenorocitei Basarabii și cu toate încercările n-a izbutit a răpi de la poporul român din această parte a vechii Românii limba sa, moravurile sale, fizionomia sa etnografică”[10]. Afirmația este susținută și de istoricul Ioan Scurtu, care subliniază că, „în pofida colonizărilor efectuate de administrația țaristă, caracterul preponderent românesc al provinciei cuprinse între Prut și Nistru nu a putut fi modificat”[11].

2. Problematica Basarabiei în publicistica eminesciană

Precursor al publicisticii politice în spaţiul românesc, Eminescu desfăşoară vreme de peste şapte ani o intensă activitate gazetărească, semnând în publicaţii ca „Familia”, „Federaţiunea”, „Curierul de Iaşi”, „Timpul”, „România liberă” şi „Fântâna Blanduziei” un număr impresionant de articole. Individualizându-se prin detenta tematică, prin amploarea problematicii abordate, prin superioritatea construcţiei argumentative şi prin deschiderile enciclopedice, publicistica eminesciană contribuie la modernizarea discursului jurnalistic românesc, prin diversificarea tematică şi prin rafinarea mijloacelor de expresie specifice acestuia. Manifestându-se în direcţii multiple, de la articole pe teme culturale la editoriale politice, de la studii de economie la pamflete şi comentarii ironice, Eminescu surprinde problematica diversă a veacului al XIX-lea, exprimând în acelaşi timp opţiunile personale în privinţa unui program politic favorabil ţării.

[7] „Telegraful”, 13 decembrie 1884, *apud* Teodor Vârgolici, *Pătimirea Basarabiei,* în „Adevărul literar și artistic”, 19 martie 2002, p. 4.
[8] *Ibidem.*
[9] *Ibidem.*
[10] *Ibidem.*
[11] Ioan Scurtu, *Istoria Basarabiei de la începuturi până în 2003*, Tipo Moldova, Iași, 2010, p. 84.

Având în vedere criteriul tematic, articolele eminesciene permit inventarierea unor constante tematice definitorii, dincolo de variaţiile de stil şi de atitudine, înregistrate de-a lungul carierei jurnalistice. În acest sens, problema naţională, situaţia ţărănimii, chestiunea evreiască, concepţia despre stat şi teoria „păturii superpuse", viziunea asupra progresului, viaţa politică internă şi politica externă se înscriu printre subiectele abordate cu predilecţie de Eminescu, în paginile de ziar. Printre constantele tematice ale publicisticii eminesciene și în strânsă legătură cu problema unității naționale, se numără și problematica Basarabiei, acest subiect fiind atins de gazetar în peste 300 dintre articolele sale. Preocupat de unitatea spirituală a românilor și, implicit, de soarta românilor din afara granițelor țării, aflați în provincii ca Basarabia și Bucovina, Eminescu dezbate pe larg situația acestora, asumându-și abordarea unor subiecte nevralgice pentru secolul al XIX-lea. Eminescu respinge cu vehemență concepția vehiculată de presa panslavistă, potrivit căreia statul român este creația diplomației marilor puteri, demonstrând că acesta este rezultatul unui proces istoric ireversibil.

În urma Tratatului de la San-Stefano, Imperiul Țarist recunoștea independența Serbiei, Muntenegrului și României, precum și autonomia Bulgariei, iar Imperiul Otoman ceda Rusiei țariste Dobrogea, ca despăgubire de război. Nedorind să anexeze acest teritoriu, Rusia își rezervă dreptul de a schimba Dobrogea cu partea Basarabiei pierdută în 1856. Cele două imperii negociau astfel teritorii anexate prin rapt din spațiul nostru geografic. Indignat, Guvernul României formulează un Protest împotriva Tratatului de la San Stefano, document reprodus în „Timpul" din 1 aprilie 1878. Protestul evidenția faptul că Tratatul de la San Stefano încălca flagrant integritatea teritorială și morală a țării noastre și cerea ca România să fie primită la lucrările Congresului de la Berlin.

Diplomația țaristă și presa panslavistă desfășoară în această perioadă o amplă campanie, în sprijinul retrocedării sudului Basarabiei, ziarul „Le Nord" din Bruxelless fiind unul dintre cei mai mari susținători ai politicii țariste. Pe acest fundal, Eminescu angajează „Timpul" în apărarea integrității teritoriului țării noastre, inițiind o campanie de presă împotriva politicii anexioniste a Imperiului țarist și a propagandei panslaviste. În viziunea poetului, Basarabia era „parte integrantă a spațiului geografic și cultural al poporului român și, din această perspectivă, examinează istoria în cursul veacurilor"[12].

Problema retrocedării Basarabiei de sud formează obiectul dezbaterilor din Parlamentul României, în 26 ianuarie 1878. Liberalii și conservatorii adoptă în unanimitate Moțiunea prin care se declară că România este hotărâtă să-și conserve granițele teritoriale și nu admite înstrăinarea niciunui teritoriu din pământul ei. Eminescu sprijină Moțiunea într-o serie de editoriale din gazeta conservatoare: *Fără a prejudeca hotărârile Adunărilor..., Cestiunea retrocedării..., Fiindcă noi suntem..., De câte ori s-a făcut în Parlamentul nostru...* ș.a. Tot în „Timpul" sunt redate o serie de articole din presa străină, pe tema moțiunii. În acest sens, este comentat un articol apărut în „Gazette de St. Petersbourg", în 2/ 14 februarie 1878, în care este invocată onoarea Imperiului țarist, lezată prin Tratatul de la Paris, din 1856. Argumentul granițelor naturale, adus în sprijinul raptului teritorial, este criticat de Eminescu, care atrage atenția că „sub pretextul de-a avea granițe naturale s-ar putea cuceri universul întreg".

Campania de presă dusă de Eminescu în paginile „Timpului" este deschisă de editorialul *În sfârșit vedem limpede*, publicat în 25 ianuarie 1878. Jurnalistul comentează cererea de retrocedare a sudului Basarabiei, adresată de generalul Nikolai Pavlovici Ignatiev guvernului român, ironizând argumentele prezentate de acesta: „Dar cu ce drept pretinde Rusia bucata noastră de Basarabie, pe care am căpătat-o înapoi, drept din dreptul nostru și pământ din pământul nostru. Pe cuvântul cum că onoarea Rusiei cere ca să se ia o bucată din

[12] D. Vatamaniuc, *Basarabia în viziunea lui Eminescu*, în „Literatorul", nr. 1-2/ 1997, p. 1.

România. Va să zică onoarea Rusiei cere ca să se ia pe nedrept o bucată din România și aceeași onoare nu cere respectarea convenției iscălită de ieri. Ciudată Onoare într-adevăr!”[13]. Pretenția Rusiei trezește verbul virulent al gazetarului, care subliniază că „Drepturile noastre asupra *întregei* Basarabii sunt prea vechi și prea bine întemeiate pentru a ni se putea vorbi cu umbră de cuvânt de onoarea Rusiei angajată prin Tratatul de la Paris. [...] Basarabia întreagă ni se cuvine, căci e pământ drept al nostru și cucerit cu plugul, apărat cu arma a fost de la începutul veacului al patrusprezecelea încă și până în veacul al nouăsprezecelea”[14].

Câteva zile mai târziu, într-un nou editorial - *Fără a prejudeca hotărârile Adunărilor*, Eminescu respinge ideea oricărui aranjament cu Imperiul țarist. Începând cu ianuarie 1878, problema Basarabiei intră în atenția lui Eminescu, fiind dezbătută de jurnalist pe tot parcursul lunii februarie. În vreme ce diplomația țaristă și presa panslavistă prezentau istoria Basarabiei începând cu 1812, când fusese anexată imperiului, Eminescu coboară pe firul istoriei până în veacul al XIV-lea, pentru a demonstra că provincia dintre Prut și Nistru este pământ românesc. Jurnalistul intră în polemică cu gazete precum „Le Nord” și „Gazette de Petersburg”, care susțineau politica țaristă, pledând pentru recâștigarea onoarei Imperiului țarist, pierdută prin Tratatul de la Paris din 1856, când cele trei județe din sudul Basarabiei reveniseră României. În articolul *Argumentul de căpetenie*, publicat în „Timpul”, din 1 martie 1878, poetul răspunde articolelor din „Le Nord” și „Viedomosti”, cu privire la suzeranitatea Imperiului Otoman și la dreptul acestuia de a dispune de teritoriul țării noastre după bunul său plac: „Basarabie nu înseamnă – scrie Eminescu, decât țara Basarabilor, precum Rusia înseamnă țara rușilor. România țara românilor”[15].

„Timpul” publică și o corespondență din București privind problema retrocedării celor trei județe din sudul Basarabiei, *La retrocession de la Bessarabie. Bucarest, 14 fevrier*, apărută în cotidianul panslavist din Bruxelles, „Le Nord”, în 10/22 februarie 1878. Corespondența este comentată de Eminescu într-o serie de editoriale din „Timpul”, în care, invocând mai multe documente istorice, respinge teza vasalității Moldovei față de Imperiul Otoman, arătând că „Moldova și Basarabia împreună formau un stat deosebit, cu legile și prințul său și se aflau supuse numai la ceea ce diplomația a numit impropriu suzeranitatea Porții Otomane”. Gazetarul întocmește, pe baza documentelor istorice, o schiță cu privire la unitatea statală a Moldovei dinainte de 1812, respingând teza ziarelor străine privind suzeranitatea Imperiului Otoman și dreptul acestuia de a dispune de teritoriul țării noastre după bunul plac.

Căutând resorturile care stau la baza politicii expansioniste a Imperiului Țarist, Eminescu notează în *Tendințe de cucerire*, apărut în „Timpul” din 7 aprilie 1878: „Rusia e în mod egal muma mândriei și a lipsei de cultură, a fanatismului și a despotiei. Frumosul e înlocuit prin măreț, precum colinele undoiate și munții cu dumbrăvi a țărilor apusene sunt acolo înlocuite prin șesuri fără capăt. În tendențele de cucerire în așa numitele misiuni istorice care-și caută marginile naturale nu e nimic dedesupt decât pur și simplu neștiința și gustul de spoliere. În zădar căuta un popor în întinderi teritoriale, în cuceriri, în războaie, ceea ce-i lipsește chiar în sufletul lui” […] „rușii sunt sub dominarea unui gol sufletesc, a unui urât, care-i face să caute în cuceriri ceea ce n-au înăuntrul lor”, și care, chiar „de-ar stăpâni pământul, tot nu s-ar umple”[16].

3. Studiul *Basarabia*

Eminescu răspunde susținătorilor politicii țariste și publicațiilor străine care pretindeau că România este doar o creație a diplomației europene, prin studiul *Basarabia*, publicat în

[13] Mihai Eminescu, *Basarabia – pământ românesc, samavolnic răpit*, Editura Saeculum, București, 1997, p. 56.
[14] *Ibidem*, p. 57.
[15] „Timpul”, 1 martie 1878.
[16] „Timpul”, 7 aprilie 1878.

„Timpul" din martie 1878. Articolul este reprodus în „România liberă" și „Telegraful român" din Sibiu, bucurându-se de un larg ecou în epocă. Textul cuprinde o prezentare diacronică a istoriei Basarabiei, fiind structurat în șase capitole: I. Numele și întinderea ei; II. Veacul al cincisprezecelea; III. Veacul al șaisprezecelea; IV. Veacul al șaptesprezecelea; V. Veacul al optsprezecelea; VI. Veacul al nouăsprezecelea. Izvoare. Jurnalistul recurge la cronici și texte istorice vechi, la mărturiile unor călători și istorici străini, dar și la documente ale cancelariilor domnești, care atestă apartenența Basarabiei la Moldova, într-o epocă în care Imperiul țarist nu-și întinsese stăpânirea până la Nistru. Erudiția gazetarului este reflectată de ușurința cu care se mișcă printre sursele de documentare, de la tratate de istorie la lucrări de memorialistică, ilustrând istoria Basarabiei dinainte de 1812. „Eminescu se angajează în apărarea Basarabiei cu toată capacitatea intelectuală a geniului său și face din situația acestei provincii românești o problemă națională"[17].

Dobândind profilul unei adevărate cercetări științifice, prin multitudinea surselor de documentare și prin amploarea prezentării, studiul *Basarabia* se distinge în presa românească a vremii și prin solida argumentație științifică, oferind o imagine a realităților istorice, începând cu veacul al XIV-lea până la 1878. Redactat în perioada pregătirii Congresului de la Berlin, textul cuprinde și o proiecție asupra evenimentelor istorice ulterioare, Eminescu mărturisind următoarele: „Am răsfoit cărți, ne-am folosit de munca altora, am adunat dovezi și am arătat că poporul român niciodată nu a renunțat la drepturile sale asupra Basarabiei și că prin urmare nici astăzi nu are dreptul de a renunța"[18].

Plecând de la realitățile istorice, Eminescu redactează un studiu polemic, cu documentele pe masă, demonstrând originea română a provinciei basarabene. Gazetarul „mută discuția de pe terenul demersurilor din cancelariile diplomației europene și al revendicărilor oamenilor politici țariști pe cel al realităților istorice"[19], având în atenție situația întregii provincii dintre Prut și Nistru și nu doar a celor trei județe care făceau obiectul raptului de la 1878. Construit pe o armătură științifică solidă și valorificând surse documentare dintre cele mai diverse, studiul *Basarabia* se distinge în publicistica românească a epocii prin amploarea discursului critic. Textul are valoarea unui memoriu politic, menit să servească diplomației românești la Congresul de la Berlin din iunie-iulie 1878. Din păcate, delegația română nu va fi însă primită la lucrările Congresului.

Prima parte a studiului, intitulată *Numele și întinderea ei*, începe în notă polemică, Eminescu răspunzând colegilor de breaslă de la „Le Nord" și „Viedomosti", care susțineau că Basarabia se numără printre provinciile cucerite de ruși de la tătari și turci. Jurnalistul arată că încă din veacul al paisprezecelea, provincia dintre Prut și Nistru a aparținut Moldovei, și că în epoca respectivă „Valahia întreagă, împreună cu posesiunile ei, se numea în bulele papale, în documentele cele scrise latinește ale domnilor, în scrieri contemporane: *Basarabia*"[20]. Celelalte cinci părți ale studiului, II. Veacul al cincisprezecelea; III. Veacul al șaisprezecelea; IV. Veacul al șaptesprezecelea; V. Veacul al optsprezecelea; VI. Veacul al nouăsprezecelea. Izvoare, prezintă în perspectivă diacronică istoria provinciei basarabene. Gazetarul recurge la surse documentare extrem de variate: cronici și tratate de istorie, lucrări de memorialistică și documente ale cancelariilor domnești, zapise și înscrisuri clericale, pentru a demonstra originea română a Basarabiei și injustețea pretențiilor anexioniste ale Imperiului Țarist. Miron Costin, Dimitrie Cantemir sunt evocați prin însemnările pe care le fac cu referire la ținutul dintre Prut și Nistru: „Cantemir (...) zice lămurit: Ismail Moldavis olium Smil Dictus..."[21]. Nici lucrările științifice semnate de autori străini nu sunt omise: astfel, Eminescu recurge la

[17] D. Vatamaniuc, *Basarabia în viziunea lui Eminescu*, în „Literatorul", nr. 1-2/ 1997, p. 15.
[18] *Apud* D. Vatamaniuc, *Basarabia în viziunea lui Eminescu*, în „Literatorul", nr. 1-2/ 1997, p. 15.
[19] *Ibidem*.
[20] Mihai Eminescu, *Basarabia – pământ românesc, samavolnic răpit*, Editura Saeculum, București, 1997, p. 17.
[21] *Ibidem*, p. 32.

cartea lui W. Wilkinson, *Tablou istoric, geografic şi politic al Moldovei şi Valahiei*, pentru a descrie condiţiile raptului teritorial de la 1812.

La finalul studiului, gazetarul prezintă cu onestitate sursele consultate: „Pentru veacul al XIV-lea şi al XV-lea am cercetat cu mult folos Istoria critică a românilor de B.P. HAJDEU şi Arhiva istorică a României, editată de acelaşi, apoi Beiträge zur Geschichte der Romänen V. Eudoxius, v. Hurmuzaki; pentru veacul al XVI-lea materialul cel mai preţios sunt capitulaţiunile Domnilor moldoveni cu Poarta; pentru al XVII-lea, textul cronicelor editate de Mihail Cogălniceanu, iar, în privirea Eparhiei Proilaviei, Cronica Huşilor de P.S.S. Părintele Melchisedec, episcopul Dunărei de Jos”[22].

Cu privire la ecoul studiului în presa străină, D. Vatamaniuc afirmă: „Presa din străinătate, consultată de noi, nu ia în discuţie studiul lui Eminescu, nu fără motiv. Ne-am fi aşteptat ca măcar ziarul «Le Nord», organul panslavist din Belgia, cu care polemizează poetul, să-l reproducă şi să-l comenteze. Nu am găsit însă nici o referire la el”[23]. În schimb, presa naţională consemnează studiul lui Eminescu: în vreme ce „România liberă” şi „Telegraful român” din Sibiu reproduc în totalitate textul, „Dorobanţul” apreciază demonstraţia gazetarului şi bogăţia argumentelor aduse de acesta în sprijinul afirmaţiilor. Referitor la studiul *Basarabia*, Eminescu însuşi afirma: „Tocmai noi am fost aceia care am publicat o serie de articole asupra Basarabiei, deşi ar fi fost alte persoane mai competente cari să facă acest lucru cu mai multă ştiinţă şi mai mult succes. Nu pretindem a avea nici un merit în privirea cuprinsului acelor articole, căci a culege rezultate câştigate de alţii nu este un merit. Dar pentru opinia noastră statornică în această chestiune seria noastră de articole e o profesiune de credinţă”[24] .

4. Concluzii

Congresul de la Berlin, din iunie-iulie 1878, declanşează o adevărată campanie de presă în paginile „Timpului”. Retrocedarea celor trei judeţe din sudul Basarabiei: Cahul, Bolgrad şi Ismail, pregătită de diplomaţia ţaristă printr-o serie de materiale în presa străină, va fi vehement criticată de jurnaliştii de la „Timpul”. Eminescu, editorialist şi responsabil cu partea politică la gazeta conservatoare în perioada respectivă, dezbate pe larg problema anexării, începând cu numărul din 25 ianuarie 1878, când comentează propunerea emisarului ţarist, generalul Nikolai Pavlovici Ignatiev, privind retrocedarea celor trei judeţe în schimbul unor teritorii peste Dunăre. Încă de la acest editorial, Eminescu plasează chestiunea Basarabiei în perspectivă istorică: „Iată, în fine, că sosi generalul Ignatiev pentru a ne spune nouă tuturor că Dumnezeu a făcut lumea la 1812 şi că pentru Rusia numai aceea e drept, ce s-a făcut de atunci încoace”[25]. În sprijinul argumentaţiei, jurnalistul recurge la numeroase documente istorice care atestă apartenenţa provinciei la spaţiul românesc.

Situându-se în centrul preocupărilor gazetarului de la „Timpul”, chestiunea Basarabiei va fi dezbătută de Eminescu în mai multe editoriale din 1878. Jurnalistul ironizează argumentele invocate de presa panslavistă – problema onoarei imperiale şi argumentul graniţelor naturale, constatând cu amărăciune că „pentru unii, ignorând cu nonşalanţă istoria, Dumnezeu a făcut lumea la 1812!”[26]. Cu documentele în faţă şi cu o bună stăpânire a tehnicilor discursive argumentative, gazetarul invocă dreptul istoric al românilor în ce priveşte Basarabia.

---

[22] Mihai Eminescu, *Basarabia – pământ românesc, samavolnic răpit*, Editura Saeculum, Bucureşti, 1997, pp. 44-45.
[23] D. Vatamaniuc, *Basarabia în viziunea lui Eminescu*, în „Literatorul”, nr. 1-2/ 1997, p. 15.
[24] *Apud* D. Vatamaniuc, Basarabia în viziunea lui Eminescu, în „Literatorul”, nr. 1-2/ 1997, p. 15.
[25] Mihai Eminescu, *Basarabia – pământ românesc, samavolnic răpit*, Editura Saeculum, Bucureşti, 1997, p.56.
[26] Adrian Dinu Rachieru, *Eminescu şi Basarabia*, în „Convorbiri literare”, nr 5/ 2000, p. 31.

Îngrijorată de angajarea „Timpului” în polemica cu diplomația țaristă și cu presa panslavistă, conducerea ziarului hotărăște să-l scoată pe Eminescu din redacție, trimițându-l la moșia lui N. Mandrea, sub pretextul traducerii primului volum din tratatul lui Eudoxiu Hurmuzachi, *Fragmente zur Geschichte der Rumanien*. După plecarea lui Eminescu din redacție, Slavici va continua campania de susținere a Basarabiei, prin studiul *Bucovina și Basarabia*, care prezenta situația celor două provincii în contextul istoriei universale.

Referințe bibliografice:

Baciu, Rodica-Magdalena, *Conştiinţă critică şi viziune tragică în publicistica eminesciană*, Editura Universitaria, Craiova, 2005.

Creţia, Petru, *Publicistica lui M. Eminescu*, prefaţă la M. Eminescu, *Opere IX*, ediţia Perpessicius, Editura Academiei, Bucureşti, 1980.

Eminescu, Mihai, *Basarabia – pământ românesc, samavolnic răpit*, Editura Saeculum, București, 1997.

Ilincan, Vasile, *Mihai Eminescu – publicist*, Editura Universităţii „Ştefan cel Mare” din Suceava, 2006.

Nistor, Ion, *Istoria Basarabiei*, Humanitas, București, 1991.

Oprea, Al., *În căutarea lui Eminescu gazetarul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.

Rachieru, Adrian Dinu, *Eminescu și Basarabia* (I, II, III), în „Convorbiri literare”, nr. 5, 6, 7/ 2000, pp. 31, 44, 44.

Săndulescu, Al., *Mărturii despre Basarabia anului 1918*, în „Adevărul literar și artistic”, anul XI, nr. 607, 5 martie 2002, p. 13.

Scurtu, Ioan, *Istoria Basarabiei de la începuturi până în 2003*, Tipo Moldova, Iași, 2010.

Spiridon, Monica, *Eminescu. Proza jurnalistică*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2003.

Spiridon, Monica, *Eminescu sau despre convergenţă*, Scrisul Românesc, Craiova, 2009.

Storfa, Joachim-Peter, *Scrierile politice ale lui Mihai Eminescu*, Editura Paideia, Bucureşti, 2003.

Vatamaniuc, D., *Publicistica lui Eminescu 1877-1883, 1888-1889*, Editura Minerva, Bucureşti, 1996.

Vatamaniuc, D., *Basarabia în viziunea lui Eminescu*, în „Literatorul”, nr. 1-2, 3-17 ian. 1997, pp. 1-15.

Vârgolici, Teodor, *Pătimirea Basarabiei*, în „Adevărul literar și artistic”, 19 martie 2002, anul XI, nr. 609, p. 4.

Acknowledgement

This work was published with the support of the ERASMUS MUNDUS Project EMERGE (Erasmus Mundus European Mobility with Neighbouring ReGion in the East), Action 2 – Strand 1 (2009-2013), Grant Agreement no. 2011-2576/001-001-EMA2, (Lot 8: Moldova, Ukraine, Belarus), funded by the European Union.

THE POETIC ODYSSEY-A THEORETICAL DESCENT INTO THE WHITMANESQUE RENAISSANCE. PROLEGOMENA FOR WHITMAN'S UNIVERSE OF PERCEPTIONS

Ioana MUDURE-IACOB
"Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The canonization of Walt Whitman in the spectrum of the American Romantic corpus represents an act of acceptance and tribute to the literary construct "Leaves of Grass", as well as an edifice in honor of the novelty brought to poetry by the daring "bard". Nevertheless, the Whitmanesque Romanticism is a slightly distinct entity in itself as it breaks from the canonic compound and sets its own identity as a workforce that dismantles the trademark of American Romanticism. Therefore, the purpose of this paper is to discuss the poetic level at which Whitman reunites Romanticism and Americanism, while, at the same time, it disembarks from the literary mainstream. To parallel the Whitmanesque universe of perceptions solely to the Romantic pillars of idealism and rebellion would be unfair and insufficient, for which reason one significant aspect demands focus, namely, the depiction of the poetical responsibility and purpose. The leading premise that serves for the interpretation of this poetical structure is Roger Chartier's idea that "works have no stable, fixed meaning", for which reason a perpetual act of recontextualization and reiteration is a must.

Keywords: identity, Romantic literature, poet-seer, poetic democracy, linguistic innovation

Using F. O. Matthiessen's term "Renaissance" to designate the epoch of Romanticism in the United States requires a series of notes meant to set forth the premises of Whitman's individualism. Namely, this Renaissance was definitely and defiantly American, in the sense that the overall aim of writing was a struggle to understand the meanings of "American" and attach labels to a literature that was not British, but American. The key feature that defines the authorial individualism characteristic for this period stemmed from the writers' difficulty to disintegrate this struggle: in questioning the identity and status of the writer in the American society, matters gained an intensely personal touch rather than resume to the apparent nationalistic label.

Moreover, the intentness of Romanticism in America derived from the rhetoric of guilt and salvation (as reminiscence of Puritanism) mixed with equalitarian freedom, so that novelty and originality could be read as trademarks of Americanism and not borrowings from British Romanticism. Consequently, the occurrence of the American "brand" of Romanticism is a leap into individualism and self-fulfillment, rather than a mere copy of European forces over literature. Naturally, the components of American Romanticism count numerous traits, but, in order to resume to the Whitmanesque representation, the spectrum of reference shall be restrained significantly, so as to allow interpretation.

The poet at crossroads: between Romantics' trend and the ideology of Americanism

If contemporary assertions that a poem's subject can be a medley of anything and everything and that the content is independent of any rigor or structure may suggest the all-encompassing force of poetry, the tone of American Romanticism called for a different perspective. Despite the loosened apparatus of subject matter that Romantics embraced, there was, however, an imperious selection of material that governed the author's creativity and that

impeded derailments towards democratic aesthetics. Whitman's understanding of this clash between a dictatorial selection of topics and democracy's liberties led, somehow, to a fair literary representation of American diversity. But, more importantly, the salience of Whitman's rupture from the mainstream in terms of choosing and representing the poetical core resides in the meaning that he gives to the "poet", as an "arbiter" of diversity and not as a judge who conducts the selection trial for the benefit of causality.

Prior to presenting the vision of "poetical destiny" it is mandatory to drill into the contextual foundations of Romantic tradition in America, and, namely, to place the Whitmanesque niche of poetic embodiment in the larger mainstream. In this respect, Emerson's essay "The Poet" (1845) provides the framework of comparison between Whitman's delineated account of the poet and that of the other American Romantics. Depicting poets as "men of genius" and "liberating gods" whose gifts raised them above an understanding of the ordinary perception of beauty, the Emersonian theory emphasizes the poetic role in such a way as it allows him to elucidate both meaning and coherence of the world, and to grasp the unity of real and ideal. Poets of Romantic nature were, to Emerson's idea, similar to visionaries of cultures, who could engage in a quest of intuition and freedom for the benefit of unveiling universalism truths. The prospect of imagining the Romantic poet as prophet/seer emerged from the specific contextualization of America, where the power of sight functioned as an ideological conundrum.

Furthermore, in order to probe the validity of the poet-prophet/seer, a remote distance from readers imposes: "he is isolated among his contemporaries; to realize his art; he must leave the world, and know the muse only."[1] Apart from this imaginative isolation, the poet also eluded the responsibility and pressure over conformity to expectations, which granted him a certain dose of "self-reliance" and power of individualism. Nevertheless, one should not read the rupture of the poet-seer with society as a complete one, but rather as a partial dislocation, through which the communicational act is maintained as a social mission of the poet. If this teaching act that poetry hereby proliferates is performed from a considerate distance, the purpose is easily accounted for in favor of the poet's duty to preserve the "purity of his conscience."

This concept of the poet as shaper of reality, a prerequisite of American Romanticism, is not endorsed in Whitman's poetry, as the idea that the poet should present meaning from either beneath or above reality doesn't comply with the Whitmanesque ideology. Instead, the poet that Whitman draws is one who digs at soil-level reality, interested in the representation of the world as it is, and not as it could be imagined by a venturous and over-imaginative mind. The average, therefore, is not a misleading principle in the taxonomy of the Whitmanesque poet, but rather a label that ensures the identity-formation cycle of the Romantic.

"The greatest poet has less a marked style and is more the channel of himself. He swears to his art, I will not be meddlesome, I will not have in my writing any elegance or effect or originality to hang in the way between me and the rest like curtains. What I tell I tell for precisely what it is. Let who may exalte or startle or fascinate or sooth I will have purposes as health or heat or snow has and be as regardless of observation. What I experience or portray shall go from my composition without a shred of my composition. You shall stand by my side and look in the mirror…The poets of the kosmos possess the superiority of genuineness over all fiction and romance."[2]

[1] Ralph Waldo Emerson, *Essays*, Book Jungle, New York,2003 p. 47

[2] Walt Whitman, " The Preface to the first edition of Leaves of Grass" in *The Complete Poems of Walt Whitman*, Wordsworth Library, London, 2006, p. 501

A coalescence with the audience-reader is the governing principle in Whitman's portrayal of the Romantic poet, by which no walls could undermine the authority of an authorial voice, nor could the artifice of composition alter the causality of creative communication. In fact, Whitman dwells heavily on the omnipotence of "genuineness" as a vehicle for authentic transcendence and invites towards a reading of the "poet" as patch-work puzzle. That is, the poet's force transgresses the border of poetry and reaches the realms of readers' interpretative valences only by means of thorough liberty, both in content, form and distribution channel, respectively, in terms of message, structure and poetic oratory.

The emblem of poet-reader relationship that Whitman postulates through his understanding of the poetic function is best represented by Roger Chartier's idea that "works are invested with plural and mobile significations that are constructed in the encounter between a proposal and a reception. The meanings attributed to their forms and their themes depend upon the areas of competence or the expectations of the various publics that take hold of them. To be sure, the creators (or the power or the clerics) always aspire to pin down their meaning and proclaim the correct interpretation, the interpretation that ought to constrain reading(or viewing). But without fail reception invents, shifts about, distorts."[3]

Using this idea as guideline for the Whitmanesque definition of the poet, it becomes obvious that the author's position is strongly biased by the "reception" party, and slightly detached from the "proposal" scope. In the Romantic conceptual terminology, the "proposal" stems from the poetic responsibility to inflect and constrain, through linguistic procedure and metaphorical design, the communicative act and, therefore, to persuade the audience of the poetical intentness. However, such an Emersonian play with poetry, in which the dialectical encounter is mainly coordinated by the poet, leaves little space to the development of the reader's remodeling of the text.

It is at this point that the ideological vision of the American Romantics collides with Whitman's view, which, by comparison, takes sides with the "reception" and willingly accepts that readers are responsible and owe the author a continual remake of poetry. Needless to say, construing the poetical text at a limitless pace is an idealistic stance, for which reason Whitman seized the opportunity to transform the communicative act into an active correspondence with readers. Whitman went even further in countermanding his position as isolate by devising the multiple identities of "Song of Myself" and by reducing the Romantic prophetic outsider's voice- the theme of fusion with readers, the honest address to the working class, his renaming as "poet-comrade" during the Civil War, and his transformation into the Good Gray Poet at the end of his life.

The depiction of the Emersonian Romantic poet as prophet/seer immersed a new cultural effect in the canonic ideology: to affiliate poetry with the sacred and esoteric domain. Whitman, however, distorted this image severely through his departure from a sacred conception of poetry towards one that is more earthly-bound and more connected to the poet's responsibility to disseminate word rather than conceal meanings. A new tension occurred at the level of interposing individualism and community, where Romanticism strived for the self-expression as central object of their creed and viewed the civic responsibility as a remote, even though necessary, stance. In exchange, Whitman's creed was to covey meaning to both: his poetry would reach individualism through the civil respect and through the mechanism of responsible communion.

Experiencing poetic democracy- a bilateral communication

[3] Roger Chartier, *The Order of Books:Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth andEighteenth Centuries*, Stanford University Press, Stanford,1994,p. ix

In addition to the portrayal of the poetic responsibility and destiny, another crucial element that reunites features of Americanism and Romantic tradition in Whitman's poetry is the *poetic experience* as guiding principle for the creative act. Such a poetic experience is centered on the creed in democracy, which Whitman emphasizes by a junction of time and space, individual and community, past, present and future and respectively instances of the material and immaterial. For a "poet who sees the solid and beautiful forms of the future where there are now no solid forms" [4], the poetic experience doesn't resume only to the transcendence of the everyday, but it engages in a revolution of supplementing and capturing the novelty of the times for the sake of informing the public.

Furthermore, the poetic experience that Whitman creates is not an artifact of a unitary entity as it is ambivalent or even plurifaceted. Particularly, in the direct self-proclamation "I celebrate myself/, And what I assume you shall assume/ For every atom belonging to me as good belongs to you"[5] there is hardly a self-centered allusion, but a declared symbiosis between the individual and the community. Democracy, as the universal level that allows this communion postulates the premise of "passing forward" the visionary stance and sustains Whitman undisclosed strategy to "agglutinate" the experience of the others.

Nonetheless, this process of inter-change allows the readers to reconceptualize poetry within themselves; namely, by celebrating himself, Whitman suggests and invites towards self-discovery of every individual, showing that the latent celebration demands unveiling. Taking the poetic function further to a correlation with the democratic experience, Whitman presents a bifocal perspective. On the one hand, in order for poetry to be equated with a form of truth, universal acclamation is mandatory, while, on the other hand, it is the poet's responsibility to call forth the inner selves of the others. The effort must therefore come from both sides: from the poet as democratic profiler of truth and from the community that must mold the poetic format so as to suit their private needs. Particularly, the mission of Whitman's poetry can be regarded as "an attempt to put a *Person*, a human being ("myself", in the latter half of the 19th century, in America) freely, fully, and truly on record."[6] Consequently, reaching the stage of a democratic poet is conditioned by the use of a common language in view of building the bridge between experiences.

Following the pattern of the democratic poet the question that imposes is what, according to the Whitmanesque ideology, would be the role of poetry in the American Romanticism? To begin with, the iconic status of poetry as text genre fits perfectly with the nineteenth century trend of publishers and editors to associate the use of reading with social purposes of building ties in communities. Such a socialization of poetry in the benefit of educating masses is a proper embodiment of what Joan Shelley Rubin in *Songs of Ourselves* calls "mediations- those culturally specific activities, personal and impersonal, that construct a work's physical characteristics and content, affect its marketing and accessibility, and color the responses of readers."[7] If individuals used poetry in the noble service of forming their identities, with Whitman's poetry the scope was more focus-oriented towards the progressive reform, building, therefore the role of poetry as mainly a public one and less a ceremonial strategy.

---

[4]Edwin Haviland Miller, *Walt Whitman's Poetry: A Psychological Journey.* Boston: Houghton Mifflin, 1968, p. 171

[5] Whitman, Walt, *op.cit.*, p. 24

[6] Edwin Haviland Miller, *op. cit.* , p. 215

[7] Joan Shelley Rubin, *Songs of Ourselves: The Uses of Poetry in America*, Cambridge, Harvard University Press, 2007, p. 57

At another level, an accurate account of the status of the American poetic democracy was drawn by Alexis de Tocqueville, with reference to the freedom of speech and the poet's role to promote a libertarian discourse.

"I know of no country in which there is so little independence of mind and real freedom of discussion as in America….for there is no country in Europe so subdued by any single authority as not to protect the man who raises his voice in the cause of truth from the consequences of his hardihood. […] In America the majority raises formidable barriers around the liberty of opinion; within these barriers an author may write what he pleases, but woe to him if he goes beyond them. Not that he is in danger of a blame, but he is exposed to continued obloquy and persecution. […]the ruling power in the United States is not to be made game of. The smallest reproach irritates its sensibility, and the slightest joke that has any foundation in truth renders it indignant, from the forms of its language up to the solid virtues of its character, everything must be made the subject of encomium. No writer, whatever be his eminence, can escape paying this tribute of adulation to his fellow citizens."[8]

Though acknowledging and praising the freedom of mind and speech that prevail in the American society, Tocqueville notices a specific tendency in social expectations of readers with reference to the literary content. Namely, the unanimous acceptance of creativity in language and poetical device could appear to favor a complete poetic liberty, were it not for the infringements upon the contextual and contents of the poetic schemes. The need for self-appraisal and eulogies was not, according to Tocqueville, a cry for the worldly recognition of American value and competence, as it was an inner drive of the people to cherish the democratic truth. Where, then, does the author stand in terms of speaking out his mind?

"If America has not as yet had any great writers, the reason is given in these facts; there can be no literary genius without freedom of opinion, and freedom of opinion does not exist in America. In the United States no one is punished for this sort of books (licentious), but no one is induced to write them; not because all the citizens are immaculate in conduct, but because the majority of the community is decent and orderly."[9] Whitman case, in this respect, is hardly the suitable example for Tocqueville's study, due to the unbound language and style that defined his *Leaves of Grass*. His poetic democracy is not to over-eulogize the American people, but instead to dig into the underworld of the social profiles and to uncover the commonality and mechanical features that, all in all, define all nations. For Whitman, the matter of eloquent and abstract terminology was hardly a point of interest for the creative act- as Tocqueville argued it should be- whereas the liberty to speak freely and to unclench language from the pre-established patterns of European tradition was more important. Consequently, through Tocqueville's critique of the Romantic democratically-biased writers, one may easily notice the Whitmanesque detachment from the structural mainstream and towards his personal exercise invention in language.

An expansion of the democratic façade of Whitman's poetry shifts the interpretation cone towards the problem of *poetic language*. Perceived as a bizarre mechanism of expression at the time when *Leaves of Grass* was published , the linguistic shell of poetry must be put under the scrutiny of analysis in view of supporting the idea that Whitman's direction was adjacent to American Romanticism. To do so, Tocqueville's point of view appears to be a solid counter-argument for the Whitmanesque label of linguistic newness: "poets here know but little of the language which was spoken at Athens or Rome, and they do not care to dive into the lore of Antiquity to find the expression which they want. If they have sometimes recourse to learned etymologies, vanity will induce them to search for roots from the dead

[8] Alexis de Tocqueville, , *Democracy in America*, Library of America, New York, 2004, p. 470
[9] *Ibidem*, p. 473

languages; but erudition does not naturally furnish them its resources. "[10] Indeed Whitman strives for an entirely different register than the one Europeans might have favored in praising poets, especially because his direct interest is to build a literature of the American farmers, traders, townsmen, in which the repertoire is never a chosen vocabulary, but a flow of slang and bare formulas that make for an entire creative inventory. Whitman's "Song for occupations" is an obvious step in the direction of using mechanical and unfiltered language in view of representing all social segments

"Strange and hard that paradox true I give,

Objects gross and the unseen soul are one.

The blast-furnace and the pudding-furnace, the loup-lump at the bottom of the melt at last, the rolling-mill, the stumpy bars of pig-iron, the strong, clean-shaped T-rail for railroads…

Stone-cutting, shapely trimmings for facades or window or door-lintels, the mallet, the tooth-chisel, the jib to protect the thumb."[11]

Nevertheless, the typology of language proliferated by Whitman can sometimes be both in favor and in contradiction with his poetic philosophy. The main argument is that democracy is not tantamount to sameness, for which reason each individual must strive for a recognition of his/her uniqueness. Likewise, the difficulty that translates from Whitman's language reflects that among individuals imperfection must be highly praised and acknowledged, because a full understanding and equality is not real. This accounts perhaps for the different registers at which the poet alludes in the discourse, crossing from slang and list-enumeration of working terms to bizarre and invented words meant to designate uniqueness. Moreover, even though Whitman proves an innovative mastering of traditional poetic meter, the intention is to demonstrate that subservience to traditionalism is no longer valid for the American poetry, just as democracy puts an end to the individual's submissiveness.

If, on the one hand, Whitman's strategy is to depart from the Romantic stylistic register of using imaginative vocabulary, on the other hand, one can observe that the poet simultaneously sprinkles random words from other languages to make the discourse more exotic and unstandardized. "He took from the Italian chiefly the terms of the opera, also "viva", "romanza" and even "ambulanza". From the Spanish he was pleased to borrow the orotund way of naming his country-men "Americanos", while the occasional circulation of Mexican dollars in the States during the eighteen-forties may have given him his word "Libertad". His favorite "camerado", an archaic English version of the Spanish "camarada", seems most likely to have come to him from the pages of Waverley novels. But the smattering of French[…]which constituted the most extensive knowledge that he ever was to have of another tongue, furnished him with the majority of his borrowings. It allowed him to talk of his "Amour" and his "eleves", of a "soiree" or an "Accoucheur", of "trottoirs" and "feuillage" and "delicatesse" to say that his were not the "songs of an ennuyeed person" or to shout "Allons! From all formulas!....Allons! the road is before us!" Frequently, he was speaking no language, as when he proclaimed himself "no dainty dolce affectuoso".[12]

Such a use of terminology, though severely modified so as to fit the poetic purposes of language is the essence of Whitman's unstandardized discourse. This amalgamation of simple usage speech with foreign incorrect words is the best portrayal of the Whitmanesque poetic discourse, cast somewhere in between the Romantic and symbolic representation of America and the democratic simplicity that was desired prior to the war. Furthermore, the key to

[10] Tocqueville, *op. cit.*, p. 581
[11] Whitman, *op. cit.*, p. 163
[12] Warren, James Perrin, *Walt Whitman's Langauge Experiment,* Pennsylvania State University, 1990, p. 529

understanding the choice for such a colorful language resides in reading the erroneous foreign terminology that Whitman tries to Americanize as a forceful pigment of multiculturalism. If the faulty rendering of these words was specifically overlooked or simply unintentional is not the point of interest. Instead, the result was Whitman's ideological success in drawing a linguistic connection between Crevecoeur's "melting of individuals into a new race of men" and Israel Zangwill's later famous catch-phrase "melting pot". Whitman's pot is the structure of his poetic democracy, in which he melts the foreignness and exoticism of outward representation with the Romantic typology of singing the national and innocent profile of Americanism.

Eventually, Whitman's accomplishment with *Leaves of Grass* in terms of canon positioning claims its implicit hegemony in the everlasting story of desired acceptance. It was, indeed, Whitman's utmost desire both to gain supreme recognition of ideological novelty that transgressed from the verse of his poems and to settle the poetic tone as the one that defines America entirely. Nevertheless, the poet's initial publishing of his poetry was a mere fairy tale of great expectations, as Romanticism was hardly the terrain of all-inclusiveness, but rather a filter that required molding and specific literary adaptability. Torn between representing Americanism and becoming a ubiquitous representative of Romanticism, Whitman's allegorical profile was involuntarily tied to the stigmata of outcasts. Probing the benefits of a literature of exclusion in the interpretation of the American canon shows that fringes are always disputable entities, even in a context that claims its hegemony in pluralism and acceptance.

The odyssey that Whitman's poetry engages into is certainly not a Homeric one, given the circumstantial stances that either promoted or rejected the creative weapons of the poet in the battle with criticism. It might be, however, assimilated to a gesture of bravery and unbound courage with respect to the generated profile of authorship and poetic responsibility. The poet-prophet/seer was definitely not a complete breakthrough in the realm of literary representation, but it bore its private marks of originality in as much as it encompassed the potential to expand Romantic boundaries. Namely, however demeaning the representation of self may appear, the prospect of building a "genuine" authorial stance that is active militant in the readers' net of mediation becomes Whitman's personal brand in poetic manifestation of the nineteenth century.

Consequently, Whitman's secret is that of being held responsible for the visionary attributes that attach to his poetic authority and literary creations: on the verge of succumbing to traditionalist and suffocating patterns of acceptance/rejection, Whitman's daring project was to challenge the authority of the nineteenth century canon by proposing a multiplicity of methods, ideological representations and new thematic universe, all clad in an apparent structureless format. Hence, the poetic odyssey follows unsure terrains, starting from failure to adapt and stubbornness to transgress borders of the canon, moving forward to the acceptance of previously rejected projects (sexuality, homoeroticism) and plunging into a pool of overall analysis that subdues the literary validity of the Whitmanesque territory. Anchored in a pseudo-reality filled with Americanism, sexuality, altered linguistic devices, democratic representation and structural novelty, Walt Whitman's poetry is still somehow at crossroads in a no man's land, as it accepts pluralist forms of interpretation, yet no singular valence of reference. If there is any correspondence between the cultural cleavages (high and low culture) and the social differences that occur between readers, on the one hand, and distinct time-span criticism, on the other hand, remains a debatable issue. However, with each new interpretation the legacy of Whitman's poetic testimony only grows richer and richer, founding this way, an entire critical mechanism of reception.

BIBLIOGRAPHY

Chartier, Roger , *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries,* Stanford University Press, Stanford

Eagleton, Terry, *How to Read a poem*, Blackwell Publishing, 2007

Emerson, Ralph Waldo, *Essays*, Book Jungle, New York,2003

Matthiessen, Francis Otto, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman,* Oxford University Press, London, 1968

Miller, Edwin Haviland. *Walt Whitman's Poetry: A Psychological Journey.* Boston: Houghton Mifflin, 1968.

Rubin, Joan Shelley, *Songs of Ourselves: The Uses of Poetry in America*, Cambridge, Harvard University Press, 2007

Tocqueville, Alexis de, *Democracy in America*, Library of America, New York, 2004

Whitman, Walt. *Leaves of Grass: Comprehensive Reader's Edition.* Ed. Harold W. Blodgett and Scully Bradley. New York: Norton, 1965

The complete poems of Walt Whitman, Wordsworth Poetry Library, Hertfordshire, 1995

OBSERVATIONS REGARDING THE STATUS OF THE PREPOSITION "A" IN ROMANIAN

Cristina CORLA (HANȚ)
"Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: The aim of this study is to analyze the behaviour of the preposition "a" in the Romanian language. Having a reduced phonetic body, it is one of the most frequently used prepositions; we will emphasize the fact that the analyzed preposition can be: lexical (situation in which it imposes a thematic role, case and articulation restrictions on the dominated term), functional (in case of marking the idea of genitive or dative), without a meaning – when it accompanies the prepositions used as genitive for the certain syntactical situations. It is used as morpheme for the infinitive (mark of this non-finite form), situations in which it has a low functionality.

Keywords: preposition, case, prepositional group, synthetic expression of the case, analytic expression of the case

Trăsături definitorii ale clasei prepoziției. Dihotomia prepoziții lexicale – prepoziții funcționale

În viziunea gramaticii actuale, prepoziția reprezintă o clasă neomogenă de cuvinte, dat fiind faptul că reunește atât elemente lexicale, cât și elemente funcționale. Distincția are la bază mai multe criterii – etimologice, morfologice, sintactice, semantice (Mardale 2007a, Mardale 2007b, Mardale 2007c, GALR I 2008, GBLR 2010, Dragomirescu et alii 2010). Prepozițiile lexicale prezintă următoarele particularități: au conținut lexical plin, îndeplinesc rolul de centru de grup sintactic prin impunerea de restricții termenului dominat, atribuie rol tematic determinantului, admit îmbogățirea paradigmei cu noi termeni, schimbă categoria constituentului pe care îl introduc, alternează cu alte prepoziții (intră în relație de sinonimie sau de antonimie) și permit ștergerea argumentului. În contrast, prepozițiile funcționale nu au conținut lexical (sunt abstracte/exprimă relații cazuale), nu au capacitatea de a atribui rol tematic termenului dominat, paradigma lor are caracter închis (numărul membrilor se restrânge la patru elemente în limba română), nu pot fi înlocuite prin alte prepoziții, constituentul introdus este, în general, de factură nominală și nu pot fi utilizate singure prin ștergerea constituentului. La prima vedere, această clasificare a prepoziției permite trasarea unei frontiere între elementele lexicale și cele funcționale. Una dintre problemele care intervin este însă faptul că același item poate avea valori diferite. Mai exact, aceeași prepoziție poate fi lexicală sau funcțională, în funcție de context. Ne vom referi în acest studiu la prepoziția *a* care manifestă această omonimie.

2. *A* – prepoziție lexicală

În această calitate, prepoziția *a*, provenită din latinescul *ad*, se conservă mai ales în exprimarea curentă, pentru a reda ideea de asemănănare: *Miroase* ***a trandafiri****. Bate vânt* ***a primăvară****. Calcă* ***a popă****.* Semantismul este, evident, unul slab, dar prepoziția suportă înlocuirea cu alți termeni: *Miroase* ***ca*** *trandafirii. Bate vânt* ***de*** *primăvară, Calcă* ***la fel ca*** *un popă.* Vom analiza, în cele ce urmează, particularitățile structurii. Prepoziția regizează numai substantive cărora le impune restricții de caz (acuzativ), de topică (* *Miroase trandafiri a. *Bate vânt primăvară a. *Calcă a popă a.*) și de articulare. Ultima restricție merită o analiză mai amănunțită – prepoziția se asociază cu substantive nearticulate și nu permite articularea (definită sau nedefinită): **Miroase a trandafirii. (?) Miroase a niște trandafiri. *Bate vânt a*

*primăvara. *Bate vânt a o primăvară. *Calcă a popa. *Calcă a un popă.* De asemenea, asocierea cu un determinant nu duce la articularea substantivului regizat de prepoziție: *Miroase **a trandafiri** proaspeți/**a trandafiri** din Olanda. Bate vânt **a primăvară** caldă. Calcă **a popă** de sat.* Regentul grupului este fie un verb, fie un substantiv. Tot cu valoare lexicală se întâlnește în structurile cu numeral, atunci când arată distribuția (sensul este neologic): *A adus două pachete **a** zece kg*. Structurile de acest gen sunt calchiate după limba franceză.

Nota 1: desemnând locul sau scopul, prepoziția *a* se regăsește numai regional, situație în care se conservă unele utilizări arhaice: *Când a fost badea **a munte**. Că şi dracul mi-o boceşte când porneşte, în vale-**a peşte**.*

Nota 2: În limba română, prepoziția nu fuzionează cu termenul dominat, ci se concretizează întotdeauna ca element distinct. Cazurile de fuzionare a componentelor grupului prepozițional s-au produs în timp și constă fie în transformare unor locuțiuni în cuvinte compuse prin aglutinare, fie în alipirea unor prepoziții: *acasă (ad+casa), alene (ad+lene), afund (ad+ fund), alături (ad+lature), amurg (ad+murg), adesea (ad+des), alipi (ad+lipi), asfinți (ad+sfânt), amâna (ad+mâne)* etc.

3. *A* – prepoziție funcțională

3.1. Marcă a relației de genitiv

Calitatea de prepoziție a acestui termen este pusă sub semnul întrebării în literatura de specialitate. În general, se sesizează comportamentul diferit de prepoziția prototipică – *a* servește fie la exprimarea relației cazuale de genitiv (în condiții sintactice clar delimitate), fie se constituie ca marcă a infinitivului. De aceea, lectura lui este diferită: în GLR (vol. 1, 1966) este considerat prepoziție, dar este tratat în cadrul mijloacelor analitice de exprimare a cazurilor:

> Dintre prepoziţii, se apropie de elementele flexionare următoarele: *a* în construcţiile cu valoare de genitiv (legate de prezenţa unui numeral sau a altui cuvânt cu sens cantitativ) şi ca marcă a modului infinitiv, *la* în construcţii cu valoare de dativ, *pe* la acuzativ cu rol de complement direct. (p. 51)

Există și alte receptări: cuvânt auxiliar (Graur 1973), element purtător al raportului cazual (Constantinescu-Dobridor 1974), morfem de genitiv (Irimia 1977, Iordan și Robu 1978), afix cazual proclitic (Neamțu 2006-2007), marcă a categoriei gramaticale a cazului (Iordan și Robu 1978), prepoziție-morfem (Irimia 1997), prepoziție desemantizată (GALR I 2008).

Funcționarea ca prepoziție ce marchează relația de genitiv este condiționată, în general, de caracterul non-flexibil al termenului imediat următor. Acesta se poate concretiza prin:

a. numeral cu valoare substantivală/adjectivală: *Este vecinul a trei dintre ei. Este vecinul a trei locatari.*
b. pronume/adjective pronominale care prezintă flexiune defectivă la cazul genitiv: *Ne-a mirat adunarea a tot poporul. Interpretarea a ceea ce a spus nu i-a convenit. Nu ne supără schimbarea a ce e de schimbat. Nu ne deranjează achiziționarea a ceva nou.*[1]
c. adjectiv invariabil, provenit din adverb, antepus substantivului determinat: *Trebuie evitată încurajarea a așa oameni. Ne uimește promovarea a asemenea angajați.*

[1] Uneori, este posibilă exprimarea sintetică a genitivului, dar construcția analitică pare să se extindă și să fie preferată în limbajul cotidian: *Supărarea câtorva dintre ei/a câțiva dintre ei, rezolvarea multor probleme/a multe probleme.* Sunt greșite construcțiile de utilizare mixtă a celor două modalități de exprimare a genitivului: **Adunarea a câtorva dintre ei a dus la revoltă.*

d. locuțiuni adjectivale antepuse substantivului determinat: *Îi copleșea povestirea a fel de fel de minuni. Adunarea a astfel de oameni nu ne reprezintă.*
e. mărci graduale ale adjectivului ce însoțește substantivul: *Acumularea a foarte multe necazuri a determinat izbucnirea lui. Îl obosea rezolvarea a nespus de multe probleme. Publicarea a nemaipomenit de multe lucrări a atras atenția.*
f. adjectivul *numeros*: *Am hotărât convocarea a numeroși membri. S-a impus prin înregistrarea a numeroase melodii.*[2]

Problemele de interpretare pe care le ridică aceste structuri vizează, din perspectiva teoriilor moderne, atât calitatea de centru de grup sintactic a prepoziției funcționale *a*, cât și natura grupului însoțit de prepoziție. Există două poziții distincte în acest sens. Unii gramaticieni (Mardale 2007a, 2007b) susțin că prepozițiile funcționale nu pot genera grupuri sintactice, prin urmare nu pot schimba natura constituentului, care va rămâne de factură nominală. Schematic, situația arată astfel: *Ne-a mirat adunarea* [$_{GN}$ *a tot satul*]. În alte lucrări (GALR I 2008, GBLR 2010) se admite faptul că prepozițiile funcționale pot fi centre (slabe) de grup și pot schimba natura constituentului dominat, generând grupuri prepoziționale: *Ne-a mirat adunarea* [$_{GPrep}$ *a* [$_{GN}$ *tot satul*]]. Este evident că prepoziția funcțională impune restricții gramaticale de formă termenului dominat, în ciuda faptului că ea însăși nu are sens propriu-zis – altfel spus, nominalul are formă de acuzativ, deși relația exprimată este una de genitiv: *a tot* ***satul****; a* ***câțiva****, a* ***trei*** *dintre ei.* Din acest punct de vedere, există o discrepanță între forma construcției (nominal cu formă de acuzativ) și sensul ei (relație de genitiv). Totodată, dacă nominalul este un substantiv, acesta apare cu formă nearticulată – considerăm însă că acest comportament nu se datorează prepoziției, ci existenței unui determinant antepus substantivului: *a* ***câțiva*** *oameni, a* ***trei*** *colegi*[3]; Excepție face structura în care determinantul antepus este adjectivul pronominal nehotărât *tot, toată, toți, toate* care impune articularea substantivului: *I-a marcat protestul a tot* ***poporul****.*

Mai complicată este asocierea dintre prepozițiile/locuțiunile prepoziționale lexicale cu regim de genitiv și prepoziția funcțională *a*, în aceleași condiții sintactice pe care le-am relevat anterior. Tradițional, structurile de genul *contra a, împotriva a, în ciuda a, dedesubtul a, deasupra a, de-a dreapta a, asupra a* etc., sunt receptate drept prepoziții compuse. Gramatica actuală propune reconsiderarea acestor construcții prin prisma centrelor de grup – adică, o prepoziție poate să aibă drept constituent obligatoriu un alt grup prepozițional. Astfel, enunțul *Va trebui să medităm asupra a două dintre punctele de pe ordinea de zi.* are în componență un grup prepozițional dominat de prepoziția lexicală cu regim de genitiv *asupra*, grup care integrează un alt grup prepozițional care are drept centru prepoziția funcțională *a*: *Va trebui să medităm* [$_{GPrep}$ *asupra* [$_{GPrep}$ *a două*]] *dintre punctele de pe ordinea de zi.*

Pentru exprimarea relației gramaticale de dativ, prepoziția *a* se regăsește numai în construcții echivalente cu atributul substantival dativ (*Este mamă* ***copiilor****. A ajuns căpitan* ***norodului****.*), situație în care centrul extern al grupului prepozițional este un nominal nearticulat: *Este mamă a trei copii. A ajuns căpitan a tot norodul.*[4]

3.2. *A* - morfem al infinitivului

[2] Și în acest caz este posibilă exprimarea sintetică: *convocarea numeroșilor membri, înregistrarea numeroaselor melodii.*
[3] În absența determinantului antepus care blochează articularea, substantivul se flexionează, iar prepoziția funcțională nu mai este necesară: *Protestul oamenilor era de așteptat. Nu ne interesează părerea colegilor.* Același comportament are nominalul în prezența determinantului postpus: *Protestul oamenilor acelora era de așteptat. Nu ne interesează părerea colegilor voștri.*
[4] Dacă centrul extern de grup este un substantiv articulat, relația exprimată este una de genitiv: *Este mama a doi copii.* (echivalent cu *Este mama copiilor.*).

Prepoziția *a* desemantizată apare în structura verbului cu formă non-finită, la infinitiv. Multe dintre lucrările de gramatică pun sub semnul întrebării calitatea de prepoziție a acestui element, recunoscându-se faptul că valoarea de jonctiv a slăbit în timp: „a devenit semn al infinitivului", „mijloc morfologic special" (GLR I, 1964: 331), „morfem segmental de origine prepozițională" (Constantinescu-Dobridor 1974), „marcă a infinitivului" (Iordan și Robu, 1978, Mihuț 1995), semn-morfem al infinitivului (Bejan, 1995: 201), „afix mobil" (Ciompec et alii, 1985: 172), „morfem constitutiv al infinitivului" (Irimia 1997: 314), „instrument de relație (de legare) și afix morfologic" (DȘL 1997). Aceeași receptare se revăsește în GALR (vol. 1, p. 487): „Morfemul mobil *a*, la origine prepozițional, are un statut gramatical ambiguu, cumulând rolul unei mărci *morfologice* și al unei mărci sintactice.". Este evident că această prepoziție nu își mai păstrează rolul relațional din moment ce verbul la infinitiv ocupă poziții sintactice atipice pentru prepoziție: subiect (*E greu* ***a*** *înțelege așa ceva*.), obiect direct (*Știe* ***a*** *atrage atenția.*). De obicei, în această situație, prepoziția se combină cu alte prepoziții de tip lexical: *Dorința* ***de a*** *reușit era puternică.* (atribut verbal), *Ideea lui era* ***de a*** *călători mult.* (nume predicativ), *Vine* ***pentru a*** *câștiga.* (circumstanțial de scop), *A plecat* ***fără a*** *saluta.* (circumstanțial de mod). Subscriem interpretărilor din gramaticile academice actuale (GALR 2008, GBLR 2010), conform cărora, în acest context, prepoziția funcțională nu generează grup sintactic iar constituentul pe care îl însoțește își păstrează statutul de grup verbal infinitival.

Considerații finale

Analiza realizată a relevat faptul că prepoziția *a* poate avea în limba română valori distincte: ea funcționează atât cu valoare lexicală, cât și cu valoare funcțională. Diferența dintre contextele de utilizare se concretizează în raport cu restricțiile gramaticale impuse termenului dominat – prepoziția lexicală *a* poate guverna numai nominale pe care le condiționează la nivelul formei (caz și articulare) și la cel al topicii (poziția fixă a elementului), în timp ce prepoziția funcțională *a* se asociază atât cu nominale (pentru exprimarea relației de genitiv/dativ), cât și cu verbul la infinitiv (prepoziția funcționează ca marcă a formei non-finite).

BIBLIOGRAFIE:

Bejan, Dumitru (1995), *Gramatica limbii române. Compendiu,* Editura Echinox, Cluj-Napoca.

Ciompec, Georgeta, Dominte, Constantin, Forăscu, Narcisa, Guţu Romalo, Valeria, Vasiliu, Emanuel (1985), *Limba română contemporană. Fonetica. Fonologia. Morfologia.* (sub coordonarea acad. Ion Coteanu), Ediţie revizuită şi adăugită, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti.

Dragomirescu, Adina, Nedelcu, Isabela, Pană Dindelegan, Gabriela (2010), *Morfosintaxa limbii române. Sinteze teoretice şi exerciţii*, Editura Universităţii din Bucureşti.

DȘL = Bidu-Vrânceanu, Angela, Călăraşu, Cristina, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, Mancaş, Mihaela, Pană Dindelegan, Gabriela (1997), *Dicţionar general de ştiinţe ale limbii*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti.

GALR = Pană Dindelegan, Gabriela (coord.) (2008), *Gramatica limbii române*, vol. I-II, Editura Academiei Române, Bucureşti.

GBLR = Pană Dindelegan, Gabriela (2010) (coord.), *Gramatica de bază a limbii române*, Editura Univers enciclopedic gold, Bucureşti.

GLR I = *** (1966), *Gramatica limbii române*, vol. I, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Bucureşti.

Graur, Al. (1973), *Gramatica azi*, Editura Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti.

Iordan, Iorgu, Robu, Vladimir (1978), *Limba română contemporană*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti.

Irimia, Dumitru (1997), *Gramatica limbii române*, Editura Polirom, Iaşi.

Mardale, Alexandru (2007a), „La préposition: une classe hétérogène" în *Studii lingvistice. Omagiu Profesoarei Gabriela Pană Dindelegan, la aniversare*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, p. 165-177.

Mardale, Alexandru (2007b), *Les prépositions fonctionnelles du roumain: étude comparative*, Thèse de doctorat, Université Paris 7 & Bucarest.

Mardale, Alexandru (2007c), „Categorii lexicale versus categorii funcţionale via categorii semilexicale" în *Studii de gramatică şi de formare a cuvintelor. In memoriam Mioara Avram*, Editura Academiei Române, Bucureşti, p. 254-267.

Mihuţ, Lizica (1995), *Limba Română Contemporană. Morfologia. Sinteze* Universitatea „Aurel Vlaicu" din Arad, Facultatea de Teologie, Seria Cursuri Universitare.

Neamţu, G.G. (2006-2007), „O clasificare categorial-relaţională a atributului în limba română. Cu adnotări", în *Dacoromania*, p. 111-145.

OVIDIU'S EXILE POETRY – SOURCE FOR ESTABLISHING THE TRUTH REGARDING THE PLACES, CLIMATE AND VEGETATION IN TOMIS

Coca DORICA
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: Ovidian exile opera offers numerous pretious informations about Scythia Minor, Dobrogea today that historians have not capitalized only from the late XIX century and early XX century, after digs in the territory of Dobrogea, when archaeologists and historians have realized that the ovidian source deserve more attention.
Although seen with the eye of the poet and not with the historian one, at a careful reading of operas „Tristia" and „Epistulae ex Ponto", informations about placing Tomis, about population, about climate and vegetation comes to light, and their comparison with literary sources of the time, with the historical and archaeological ones helps us find out how much of the information left by Ovidius can be capitalized in establishing historical truth.

Keywords: Ovidius, exile, the documentary value, „Tristia", „Epistulae ex Ponto".

Poet al epocii principatului augustan, al veacului de aur al poeziei latine, Ovidius este preţuit şi gustat în sferele distinse şi stilate ale Romei, dar alungat la Tomis în anul 8 p. Chr. şi ţinut departe, de către împăratul Augustus.

În momentul sosirii la Tomis, Ovidius nu ştia prea multe despre acest vechi focar de civilizaţie elenică, despre populaţiile existente aici, despre climă. Dovadă stau aluziile din cartea I a *Tristelor,* scrisă pe drum înainte de sosirea la locul de destinaţie, unde spune: *nescioquo positos in orbe Tomitas*[1].

Alexandrin prin formaţie, adică fin observator, cu predilecţie pentru amănunt, erudiţie, precizie, Ovidius notează în opera sa tot ceea ce ţine de aceşti oameni şi de aceste locuri: obiceiuri, vestimentaţie, climă, vegetaţie. De bună seamă, nu trebuie să uităm că în opera sa sunt prezentate lucrurile cu ochiul poetului şi nu orice poet, poetul exilat, poetul pedepsit prea aspru, pe nedrept, poate, poetul care se lamentează uneori, poetul care cere îndurare, care exagerează deseori cu intenţii foarte exacte şi nu cu ochiul istoricului.

Totuşi, trebuie să ştim cu exactitate, cât din informaţiile lăsate de Ovidius poate fi valorificat în stabilirea adevărului istoric asupra teritoriilor, populaţiilor, climei şi vegetaţiei din această parte a ţării noastre. Pentru aceasta se cuvine o analiză minuţioasă asupra ştirilor din *Tristia* şi *Epistulae ex Ponto,* comparativ cu alte surse literare şi istorice despre locurile, clima şi vegetaţia Tomisului şi chiar cu surse arheologice.

Referiri la aceste date avem chiar de la Miron Costin şi Dimitrie Cantemir, dar un studiu de valorificare istorică a tuturor informaţiilor date de Ovidius

[1] *Tristia,* I, 2, v. 85.

s-a făcut abia la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, după săpături arheologice pe teritoriul Dobrogei, când arheologii şi istoricii au realizat că sursa ovidiană merită o mai mare atenţie.

1. Aşezarea Tomisului

Dacă atunci când vorbeşte de populaţii, este obsedat de înfăţişarea lor hidoasă, dar mai ales de caracterul lor de năvălitori, dacă atunci când vorbeşte de climă, este urmărit de frigul permanent, atunci când vorbeşte de locul exilului, este chinuit de depărtarea de Roma. Pentru Ovidius, Tomis e undeva la capătul pământului, *in extremis ignoti partibus orbis (Tristia, II, 3,3),* între cele două lumi, *Stygias detrusus in oras (Epistulae ex Ponto, I, 8,27*), între cele două tărâmuri *A Styge nec longe Pontica distrat humus* (*Epistulae ex Ponto, III, 5, 56).*

Se spune că numele Tomisului a fost dat atunci când Pontul Euxin a fost străbătut pentru întâia oară de corabia Argo, "întâia trecu pe neumblatul talaz", *per non temptatas prima concurrit aquas*, de Iason şi Medeea. Prin fapta ei criminală, şi-a legat numele de al cetăţii unde poetul se află exilat:

Dar locul are-un nume mai vechi decât oraşul:
I-l dete(- aşa se zice) Absirt, când fu ucis.[2]
Când impia Medee fugi de-al său părinte,
Pe vasul după sfatul Minervei făurit
Şi care-atunci pe valuri, pluti întâia oară.[3]

Medeea, ne aminteşte Ovidius, a fost cea dintâi care "Spre vadurile-aceste se zice c-a vâslit", *dicitur his remos applicuisse vadis.*[4] A vâslit, văzând că tatăl său, pe care-l părăsise ca să-l urmeze pe Iason, o ajungea din urmă. Pentru a-i întârzia sosirea şi a scăpa de furia lui, Medeea, cu obrajii ca de ceară, împietriţi de teamă, tulburată de zgomotele valurilor şi de ţipetele disperate ale pescăruşilor, nesfârşite ecouri ale păcatelor muritorilor, străpunge cu sabia pieptul nevinovat al fratelui ce o însoţea, şi-i pune pe o stâncă capul sângerând şi mâinile palide. Împrăştie apoi bucăţile tăiate, pentru ca Aetes, tatăl său, să le găsească pe rând şi să-i încetinească mersul, iar Medeea să ajungă cât mai departe. Amintirea acestui trup pluteşte, ca un zbor de pescăruşi, peste cetatea Tomisului.

Inde Tomis dictus locus hic, quia fertur in illo
Membra soror fratris consecuisse sui[5].

Dobrogea a primit numele de Scythia Minor chiar în vremea lui Augustus, ne spune acest lucru şi Strabo, nume păstrat apoi câteva secole. E clar că, folosind epitetul de *scitic,* se referă la teritoriul din sudul Dunării şi nu la teritoriul locuit de marea masă a sciţilor, Scythia Maior, adăugând,

[2] Numele ţinutului Tomis, spune Ovidius, ar fi de la fapta Medeei, aceea de a-l tăia în bucăţi pe fratele ei, Absirt; aşadar, de la grecescul τόμη – bucată, tăietură, amputaţie.
[3] *Tristia,* III, 9, v. 5-9.
[4] *Ibidem,* III, 9, v. 10.
[5] *Tristia,* III, 9, v. 33-34.

pentru convingere, prin gura unui bătrân, povestea Ifigeniei în Taurida, care este o parte a Sciţiei.

În *Tristia,* V, 13, 1 îi trimite unui prieten salutări *e Getico,* de pe meleagurile getice, teritoriu al cărui nume este cuprins în expresia *in Geticos fines (Epistulae ex Ponto, III,7,19)*. Despre coloniştii din Milet spune că şi-au întemeiat colonia Tomis *în Getis (Tristia, III, 9,3-4).* Când vorbeşte de Pont, chiar şi atunci când îşi intitulează opera *Epistulae ex Ponto,* el nu se gândeşte la mare, ci la uscat, în accepţiunea de mare fiind pomenită o singură dată (*Epistulae ex Ponto, III, 2, 44*). Marea este numită *Euxini mendax cognomine litus* (*Tristia,* V, 10, 14).

Despre Dunăre Plinius afirmă că primeşte şaizeci de afluenţi şi că se varsă prin şase braţe. Din primul braţ, al Peucei (denumit de Strabon Hieron Stoma sau *Gura Sacră*, denumire pe care o atribuim astăzi braţului Sf. Gheorghe) mai sus de Histropolis (Histria), se *formează un lac cu o circumferinţă de şaizeci şi trei de mii de paşi, numit Halmyris*, pe care astăzi îl identificăm cu Lacul Razim.

Rezumând informaţiile rămase de la autorii antici, referitoare la gurile de vărsare ale Dunării, reţinem că, la Herodot, Dunărea avea cinci braţe, la Strabon şapte braţe, la Pliniu şi Ptolemeu şase braţe. Cert este că Delta Dunarii era deja formată, însă de dimensiuni mai reduse şi se vărsa printr-un număr mai mare de braţe decât azi.

Pentru a-şi convinge cititorii de distanţa faţă de Roma, Ovidiu ne spune că rareori vin din Italia corăbii spre aceste ţărmuri lipsite de porturi, iar unei scrisori îi trebuie timp îndelungat, un an, pentru a ajunge:

Dum tua peruenit, dum littera nostra recurrens
tot maria ac terras permeat, annus abit.
„Scrisoarea până vine, răspunsul pân'ajunge
La tine, peste ape şi ţări, se duce-un an" [6].

2. Clima, vegetația

Ovidius, din motive deja ştiute, stăruie asupra anotimpului iarna, asupra asprimii ei în ţinuturile tomitane, ignorând aproape celelalte anotimpuri. Pentru a vedea cât de autentice sunt aceste informaţii ar trebui să cercetăm poziţia geografică a ţinutului exilului.

Deşi în celelalte cărţi din *Tristia* frigul este obsedant şi chinuitor, în prima carte nu apare deloc, ca dovadă că, înainte de a veni la Tomis nu ştia despre frigul de aici şi că a devenit duşmanul lui în momentul în care l-a simţit pe propria piele: *frigore perpetuo Sarmatis ora riget.*
„De-un frig etern îngheaţă sarmaticul ţinut"[7].

Dar frigul veritabil, descris cu simţul celui care îl trăieşte pe viu, este în *Tristia*, III, 10, elegia prin excelenţă dedicată gerului groaznic tomitan:

[6] *Epistulae ex Ponto*, IV, 11, v. 15-16.
[7] *Epistulae ex Ponto,* II, 7, v. 72.

Saepe sonant moti glacie pendente capilli,
et nitet inducto candida barba gelu;

nudaque consistunt, formam seruantia testae,
uina, nec hausta meri, sed data frusta bibunt.

„Iar ţurţurii de gheaţă le zuruie în plete,
De alba promoroacă scânteie barba lor.
Aice vinu-ngheaţă şi el păstrează chipul
Ulciorului, şi nu-l bei, ci-l farămi în bucăţi!”[8]

Este contrariat de faptul că poate să meargă pe apa îngheţată fără să se ude şi că peştii, prinşi în gheaţă, sunt vii:

Vidimus in glacie pisces haerere ligatos,
sed pars ex illis tum quoque uiua fuit.

Marea îngheaţă pentru că este poziţionată sub constelaţiile Carului, regiuni de frig de la care pleacă şi vântul specific acestei regiuni, crivăţul. Acest crivăţ, face una cu pământul acel zid de incintă (vezi supra) aşezat pe un promontoriu (*tumullus*), prevăzut cu turnuri (*altas turres*) şi porţi[9]. Se pare că este o exagerare a poetului aici, deoarece atunci când e vorba de venirea duşmanilor, zidul cu turnurile este şubred, iar când descrie rigorile iernii, turnurile lui sunt înalte[10]. Exagerarea este în privinţa zidului, pentru că în ceea ce priveşte iarna avem şi alte dovezi, de înainte de Ovidius. Filozoful Aristotel spune despre Dunăre că în timpul iernii îngheaţă şi e străbătută călare ca o câmpie[11].

Despre grindină, Ovidius aminteşte o singură data: *grandine pugnet hiems*[12].

Avem totuşi şi descrierea altui anotimp, primăvara, în *Tristia,* III, 12 care e, de fapt, una din cele mai reuşite poezii din literatura latină, un tablou fermecător al primăverii: toporaşi, livezi cu flori de diferite culori, cântece de păsărele, ieşirea colţului ierbii.

Vara şi toamna sunt înfăţişate prin activităţile caracteristice.

Acelaşi ton negativ ne întâmpină şi când vorbeşte despre vegetaţia Tomisului. Astfel, se plânge de lipsa arborilor, a viţei-de-vie, detaliu cu care este de acord şi V. Pârvan[13], probabil doar în anumite zone, nu în întreaga regiune a Dobrogei, deoarece cultul lui Dionysos era destul de răspândit, după cum reiese din inscripţii şi monumente epigrafice[14]. Apare totuşi în descrierea primăverii: *nam procul a Getico litore uitis abest;* - “Pe unde creşte viţa, dă mugurul pe curpen”. Lipsa pomilor fructiferi în Dobrogea

[8] *Tristia,* III, 10, v. 21-24.
[9] *Ibidem,* V, 10.
[10] Livia Buzoianu, Maria Bărbulescu, *Tomis, Comentariu istoric şi arheologic,* în „Ex Ponto”, Constanţa, 2012, p. 41.
[11] Aristotel, *Despre minuni auzite (Mirabilibus Auscultationibus), 168, 182.*
[12] *Epistulae ex Ponto,* I, 7, v. 12.
[13] Vasile Pârvan, *Getica, O protoistorie a Daciei,* Meridiane, Bucureşti, 1982, p. 137.
[14] R. Vulpe, *Histoire ancienne de la Dobroudja,* Bucureşti, 1938, p. 111.

este arătată şi de statistici în comparaţie cu celelalte regiuni ale ţării. Agricultura este o îndeletnicire răspândită în Dobrogea, băştinaşii se străduiesc să nu-şi lase ogoarele în paragină, dar nu pot fi cultivate din cauza incursiunilor neaşteptate ale barbarilor care distrug totul în cale; localnicii sunt nevoiţi să ţină cu o mână plugul şi cu alta arma:

Est igitur rarus, rus qui colere audeat, isque
hac arat infelix, hac tenet arma manu.

În schimb solul dobrogean era favorabil culturii cerealelor, zeiţa agricuturii, Demetra, apărând pe monedele oraşelor greceşti din Dobrogea, dar nu grecii se ocupau cu agricultura, ei rămân cu îndeletnicirile lor comerciale[15].

Pliniu cel Bătrân, *cel mai ilustru apostol al ştiinţei romane,* este autorul lucrării *Naturalis historia* în care spune despre fauna mării: *în Pont nu pătrunde nici un animal vătămător pentru peşti, în afară de foci şi delfini mici.*

Cu toate exagerările făcute de exilat, informaţiile lăsate de Ovidius sunt de o incontestabilă valoare, pentru unele dintre ele fiind unica sursă.

Ovidius a fost poetul naţional al Daciei Pontice, primul care a scris în limba strămoşilor noştri geto-daci. Poezia lui a fost prima contopire a sufletului latin cu cel dac, scrie în revista *Pontica,* Grigore Sălceanu, autorul constănţean al piesei de teatru *Ovidius*.

Bibliografie:

Ovidius Naso, Publius, *Tristia, Epistulae ex Ponto*, Teubner, Leipzig, 1922.
Ovidiu, *Opere,* Editura Gunivas, *Heroide, Amoruri, Arta iubirii, Remediile iubirii, Cosmetice.* Traducere de Maria-Valeria Petrescu, Bucureşti, Minerva, 1977. *Metamorfoze,* traducere de Ion Florescu. Revizuirea traducerii şi note de Petru Creţia, Bucureşti, Editura Academiei RPR, 1959. *Fastele,* Traducere de Ion Florescu şi Traian Costa. Note de Traian Costa, Bucureşti, Editura Academiei RPR, 1965. *Tristele, Ponticle,* Traducere de Theodor Naum, Bucureşti, Univers, 1972, Colecţia Aetra, Chişinău, 2001.
Buzoianu, Livia, Bărbulescu, Maria, *Tomis, Comentariu istoric şi arheologic,* în „Ex Ponto", Constanţa, 2012.
Pârvan, Vasile, *Getica, O protoistorie a Daciei,* Meridiane, București, 1982.
Vulpe, Radu, *Histoire ancienne de la Dobroudja,* Bucureşti, 1938.
Vulpe, Radu, Barnea, Ion, *Din istoria Dobrogei*, *Românii la Dunărea de jos,* vol. II, Editura Academiei RSR, București, 1968.

Acest articol a fost realizat prin proiectul:

[15] *Ibidem*, p. 227.

„Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate”.
Cod Contract: ***POSDRU/159/1.5/S/133652***
Beneficiar**: Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iaşi.**

PARNASIAN FEATURES OF ROMANIAN SYMBOLIST POETRY

Andreea Iuliana DAMIAN
University of Piteşti

Abstract: The paper deals with the parnasian aspects that the romanian symbolist poetry has developed. These manifestations made the beginning of the romanian modern poetry, being ilustrated by several examples from the writings of the romanian poets, who were influenced by the parnasian features present during their prolific period of writing.

Keywords: parnasian, symbolist, modernity, aspect, lyrical.

Simbolismul porneşte ca o reacţie împotriva parnasianismului încercând să îndepărteze simţul obiectivităţii şi descrierile artificiale impersonale, de tip frescă, introducând în poezie muzicalitatea şi lirismul. Însă, prezenţa simbolurilor în ambele curente literare reprezintă un punct important de intersecţie, care a generat adesea ideea că ar fi un singur curent poetic.

În ceea ce priveşte liricul, simbolismul nu se intersectează cu naturalismul, însă continuă să dezvolte temele propuse de romantism şi are puncte comune cu parnasianismul.

În România, simbolismul reprezintă atingerea unei simultaneităţi între literatura occidentală şi cea românească.

Se manifestă numai în poezie, devenind punctul de debut al poeziei moderne.

Sincronizarea dintre poezia românească şi cea franceză este o necesitate pentru scriitorii români dobândită prin admiraţia scrierilor, dar şi prin legăturile personale pe care le aveau cu Franţa.

Simbolismul în ţara noatră reprezintă începutul teoretizării liricului, prin anumite articole publicate în reviste precum *Literatorul* de către Macedonski, Şt. Petrică. În această perioadă apar scrieri simboliste prin dorinţa de a scrie aşa cum cere moda, dar care nu se pliază pe retorica acestui curent literar.

Aceşti poeţi sunt consideraţi *precursori* ai simbolismului împărţindu-se în mai multe etape: etapa boemă (Alexandru Obedenaru; Mircea Demetriade); etapa mimetică unde poeţii fac apel la registrul neologic şi încearcă să impresioneze prin obscuritate şi lugubru (Iuliu C. Săvescu, Traian demetrescu).

Poezia simbolistă capătă valoarea sa adevărată odată cu scrierile lui Ştefan Petică, care este primul simbolist complet, veritabil atât din punct de vedere al temelor abordate, cât şi din punct de vedere retoric.

Direcţiile simboliste de la începuturile acestui curent literar îi au ca iniţiatori pe Al. Macedonski, în cercul căruia debutează şi T. Arghezi şi pe Ovid Densuşianu care este preocupat de teoretizarea curentului, întrucât scrierile proprii nu sunt semnificative pentru impunerea acestei direcţii în literatură

Poetul simbolist se detaşează de trăirile romanticului, dar şi de rigoarea scrierilor clasice, astfel la fel ca în Occident simbolismul capătă originalitate şi autenticitatea trecând dincolo de simbol şi expresie, devenind un mod de a trăi.

Tipologia poetului simbolist însumează mai multe ipostaze ale acestuia: poetul nonconformist, dezordonat (Mircea Demetriade); poetul revistelor din oraşul de origine, care îndeplineşte funcţii administrative în slujba statului (G. Bacovia); poetul-lector avid al scrierilor de factură modernistă (Ştefan Petică); poetul din provincie care vine la Bucureşti pentru studii, însă le abandonează trăind mediocru, ascuns în fumul cafenelelor şi în spatele

publicațiilor de revistă (Iuliu C. Săvescu); poetul-funcționar public care aderă la doctrina liberală (I. Minulescu); poetul cu o carieră puternică, dar care scrie în manieră simbolistă din plăcere (Ovid Densușianu, Eugeniu Ștefănescu-Est).

Poezia pentru ei reprezintă un refugiu, care se păstrează intact, neatins de evenimentele cotidiene sau de poziția lor socială sau profesională, acest lucru este dovedit prin operele lor care sugerează caracterul estetic autonom al curentului literar.

Apropierea simbolismului de curentele ezoterice se face mai ales în scrierile poeților minori, care realizează trimiteri către ezoterism prin trăsăturile estetice ale liricii lor: obscuritate, stil aglomerat, manierism, utilizarea jargoanelor ciudate.

Simbolismul susține noutatea, schimbarea, apropierea scrierilor de mediul urban, părăsind lumea satului și aduce pe prima pagină modelele de scriere occidentală care stârnesc revoltă în rândul conservatorilor și contribuie la intensificarea conflictelor dintre cele două puteri culturale, Franța și Germania, pe teritoriul țării noastre.

În teritoriul României, simbolismul a fost văzut ca un curent literar controversat, mai ales din cauza surselor de inspirație care, conform adepților tradiționalismului ar fi devenit copii imperfecte acre imitau temele și motivele, formele de scriere punând la îndoială adaptarea originală ca tiparelor occidentale. Poezia simbolistă părea să apară forțat în granițele unei literaturi sensibile, care îi dădea o notă de artificialitate.

Totuși, criticii literari observă faptul că nevoile unei literaturi în plină dezvoltare sugerează că deși pornise ca un *curent de imitație* simbolismul își demonstrează originalitatea prin acumularea detaliilor într-un mod autentic, creator.

Simbolismul a avut un caracter cosmopolit tocmai de aceea chiar și în Franța, țara de origine, au existat discuții în ceea ce privește absența conservării unui spirit național. Însă, cosmopolitismul simbolist a făcut posibilă apariția unui sincron al mișcărilor literare, astfel discuțiile legate de principiile estetice ale vremii sunt accesibile oricui.

Reacția antisimbolistă în România nu face referire la curentul în sine, ci la prelucrarea acestuia de către scritorii minori, care încercau să-și ascundă lipsa de valoare în spatele poeticii simboliste: „Nu este ironizată poetica simbolistă, ci sunt judecați, din perspectiva teoriei formelor fără fond, autorii banali, sentimentali care încearcă să minimizeze complexitatea sufletească și la care vagul ascunde nu profunzime, ci confuzie”[1].

Poeții dornici de promovarea acestui curent încep să organizeze conferințe și să scrie articole de tip *manifest literar*.

La început simbolismul reușește să mărească universul liric, depășind limitele impuse până atunci de M. Eminescu, acest fapt reprezintă una dintre dorințele simboliștilor.

Ecourile romantismului eminescian sunt simțite în poeziile simboliștilor, însă lirica simbolistă modifică spațiul rural într-unul urban, escapadele romantice în codru, devin voiaje pe tărâmuri exotice, iar parcul ia locul pădurii fiind noul loc de meditație pentru poet.

Aceste schimbări se petrec la începutul perioadei simboliste când poeții încearcă să se adapteze la modelul occidental initând simbolismul francez și pe cel flămând.

Poezia românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea este o poezie aflată într-un plin avânt de modernizare unde se poate distinge amprenta precedentelor scrieri de factură romantică și clasică, care conferă unicitate și în același timp originalitate simbolismului românesc.

Discursul liric simbolist i s-a reproșat în epocă faptul că nu este corelat cu tematica întrucât pare să lărgească posibilitățile expresiei poetice, făcând apel într-o mare măsură la receptivitatea emotivă a lectorului.

[1] Zafiu 1996, pp. 27-28.

Deși, forma discursului liric nu este o trăsătură puternică pentru caracterizarea simbolismului nu au existat manifestări împotriva acestuia, poate că și datorită faptului că expresia lirică păstrează forma asemănătoare cu cea specifică scriitorilor clasici.

Temele exotice de tip simbolist nu vor mai fi prea des abordate deoarece scriitorii simboliști și parnasieni vor prelua teme autohtone cum ar fi: pământul, recolta etc… pentru a adapta atitudinea occidentală, asimilând-o pe un fond românesc.

Autorii nu pot fi catalogați ca drept aparținând unei grupări literare înainte de a analiza trăsături exterioare operei sale: tema preponderentă și poeticitatea discursului liric.

Parnasianismul de cele mai multe ori nu s-a deosebit de simbolism datorită influențelor comune majore, Franța va fi singurul spațiu cultural în care cele două mișcări literare există în mod independent.

Totuși, parnasianismul se distinge printr-o raționalizare a poeziei, încercând să formeze o punte de legătură între poezie și știință. Poezia scrisă în stil parnasianist este imobilă, descriptivă, pe când poezia simbolistă este atrasă de senzații și stări trecătoare, care pot atinge un apogeu, stingându-se mai apoi.

Spre deosebire de simboliști, care de dragul creației pot depăși limitele impuse de forma poetică, parnasienii respectă versificația, ducând poezia aproape de perfecțiunea formei.

Trăsăturile comune ale celor două direcții literare sunt legate de poezia pură care respectă toate cerințele morale impuse de o artă autonomă.

În ceea ce privește operele, scrierile parnasiene se dovedesc a fi de fapt simboluri încifrate și nu descrieri minuțioase așa cum s-ar fi așteptat publicul lector.

Misteriozitatea acestor simboluri o depășește pe cea simbolistă, deoarece analiza atentă și descrierea exactă a *obiectelor estetice* le transformă pe acestea în adevărate *simboluri ale artei*.

Celelalte trăsături apropiate ale curentelor literare privesc nivelul lexical al scrierilor (folosirea neologismelor) cât și cel ideatic, promovând o poezie imobilă în ceea ce privește forma.

În spațiul cultural românesc termenul de *parnasianism* permite a fi înlocuit cu cel de *simbolism* întrucât majoritatea poeților sunt numiți pe rând când parnasianiști, când simboliști. (M. Demetriade, Al. Macedonski, Șt. Petică, M. Caragiale, Duliu Zamfirescu).

Nu doar simbolismul este asociat cu parnasianismul: în cazul lui Duliu Zamfirescu stilul parnasian se împletește cu cel clasicist, la Mateiu Caragiale apar influențe tradiționaliste în ceea ce privește temele abordate de acesta, lirica lui Ion Barbu poate fi caracterizată drept una de tip expresionist, însă la bază stă simbolul și descrierea fastuoasă a parnasianismului.

Simbolismul reprezintă reperul de la care pornește modernizarea poeziei românești și a limbajului poetic de la începutul secolului al XX-lea.

Se poate identifica și dezinteresul manifestat de creatorii noii poezii față de lectorii lor, această atitudine este convenabilă pentru aceștia deoarece nu au restricții, limitându-se doar la criteriile estetice din cadrul întâlnirilor literare. Aceste rupturi dintre materialul scris și lector, nu fac decât să distanțeze poezia de lumea socială, reală.

Vicisitudinile inovative, continuă prin tatonările fiecărui poet de a-l întrece pe cel dinaintea sa explorând același univers liric limitat, fără a îndrăzni să exploreze tărâmuri noi: „Fiecare poet nou își dă parcă silința de a abunda în același și de a întrece pe celălalt în aceeași senzație”[2].

Legătura dintre simbolism și parnasianism este destul de strânsă, elemente parnasiene sunt prezente mai ales în continuarea peisajelor autumnale simboliste.

[2] Ibrăileanu 1979, p. 209.

Parnasianismul scoate în evidență conceptul de *artă pentru artă*, despre care criticii literari afirmau că nu este decât un răspuns al activităților de natură estetică provenite din scrierile lui Kant.

Théophile Gautier este cel care teoretizează acest nou curent literar, delimitând în această scriere perioada creațiilor tranzitorii între romantism și parnasianism.

Scrierile parnasiene au ca scop arta în sine, iar în acest context arta simbolizează împlinirea sensibilităților și idealurilor, deoarece parnasienii văd în artă independență și nonconformism, ei nu pot accepta necesitatea artei pentru că odată cu apariția acesteia creația artistică își pierde valoarea.

Pe teritoriul României nu se face remarcat ca un curent literar în sine, dar acest lucru nu dovedește că parnasianismul nu s-a dezvoltat și în creațiile autohtone.

Influențe ale acestuia se pot sesiza încă din perioada romantică, contopindu-se în simbolism și având prelungiri până la poezia interbelică. Se pune problema unei contopiri a parnasianismului românesc în simbolism, deoarece el nu se constituie printr-o teoretizare și o critică aparte. Totuși, N. Davidescu, în anul 1943 face o selecție a creațiilor aparținând parnasianismului în antologia sa *Din poezia noastră parnasiană*, aici îi menționează pe simboliștii, odinioară cunoscuți așa: M. Demetriade, Iuliu Cezar Săvescu, Alex. Petrofil, Gabriela Donna, Alex. Obedeanu ș.a.

Mircea Demetriade se caracterizează prin abilitatea sa de versificație, se adaptează și transfigurează versurile foarte agil devenind *un tipic poeta versifex*.

Încadrarea sa între simboliști are la bază sinesteziile sale construite după tiparul lui Arthur Rimbaud: *,,A, verbul peste ape născând eterne fire/ E, gândul meu sceptic, simbol saturnian/ sânge și incedii. Fâșii învăpăiate,/ Din trâmbițe vestind-o virila libertate/ O, freamătul de coarde, un mit din/ Ossian,/ Ciocnire de pietre scumpe, murmur eolian/ Pe harpele albastre de îngeri înstrunate"* (*Sonuri și culori*).

Respectând întocmai principiul parnasian *ars gratia artis* creațiile lirice ale lui Demetriade justifică dorința sa de a promova un anumit tip de poezie, așadar foarma generează esența sesibilă și nu invers, ceea ce creează imposibilitatea unei atingeri afective sau emoționale. Poemele sale dovedesc învingerea absolută a formalului dovedind în același timp o inerție sentimentală care afectează esența poeziei.

Lirica sa nu aduce emoție lectorului, dar înfățișează bucuria poetului de le crea: ,,Mircea Demetriade se exprimă în tipare preexistente inspirației"[3].

Precursor al simbolismului, parnasianismul are câțiva reprezentanți de seamă a căror creație literară este acceptată de anumiți critici literari ca fiind o scriere de tip simbolist.

Alexandru Obedeanu devine după primul război mondial un *poet uitat*, deoarece renunță la viața literară după acest eveniment istoric.

Se remarcă decorul poeziilor sale care împrumută trăsături simboliste: *De-ocean de sânge și venin,/ Vaporul sumbru și fatal/ Dansând vrăjit din val în val/ Pieri în orizont carmin*. (Al. Obedeanu- *Yahtul negru*).

Temele sale marine și fundalul încărcat de culori mov-roșiatice îl apropie de I. Minulescu și de simbolismul acestuia, totuși la Al. Obedeanu se observă macabrul și sumbrul artificial, forțat și ale cărei elemente se construiesc lângă tema fundamentală a iubirii: *Mai sus de-al existenței sălbatic carnaval,/ Fantastică răsare fascinătoarea vilă, În parcul de-arome tresare o copilă,/ zărind un mag ecvestru, în orizont de-opal. (Anxietas)*

Respectând principiul parnasian asemenea lui M. Demetriade reușește să creeze teme literare legate de orice aspect al vieții, doar de dragul de a prospera arta.

La nivel tematic se observă o preferință a sa pentru istorie și mitologie, însoțite de decoruri exotice și presărate cu sumbrul și euforia.

[3] D. Micu 1970, p. 424.

Parnasianismul românesc își are originea în scrierile precursorilor, începând cu M. Eminescu, continuând cu D. Bolintineanu sau V. Alecsandri: „Neavând puterea să se realizeze prin simpla degajare din noianul banal al formulelor literare la modă, eminesciană și cu derivatele ei semănătoristo-naționaliste-poporaniste, s-a înămolit adesea”[4].

Iuliu C. Săvescu își scrie poeziile într-o manieră pur parnasiană, dar cu trimiteri clare către poeziile lui Alecsandri, Bolintineanu sau ale fraților Văcărești*: Simt o mică păsărică/ Cu glas blând armonios/ Ciripind în al meu suflet/ Un cânt dulce și frumos* (I. C. Săvescu- *Simt o mică păsărică*).

Scrierile sale sunt asemuite de către criticii literari cu pictura naivă, încercările sale sunt adesea lipsite de profunzime, încărcate de elemente retorice și foarte ușoare în ceea ce privește structura lirică.

N. Davidescu, cel care va publica și singurul volum de poezii al lui I. C. Săvulescu recunoaște superficialul și facilul din versurile sale declarând: „Naivitățile poetice nu contenesc decât pentru a face loc celor mai purile stângăcii. Simțul compoziției, de asemenea se vădește aproape pentru pretutindeni absent, și lipsa unui ideal artistic a rămas fără leac, un pământ necunoscut pentru acest poet”[5].

Îi sunt apreciate peisajele construite deschis, prin detalii precise al unor locuri exotice, surprinzând momente cheie ale acestor privelişti dinamizate: *De mult, de mult mi se-arătase, în vis, un lac cu pantă lină/ Creşteau şi florile de lotus şi albe flori de hiacint/ Şi lin de tot plutea o barcă, mai mult în umbră ca-n lumină/ Şi-n barcă trist cânta poetul, pişcând din strune de argint* (I. C. Săvescu- *Cântarea lui Walmiki*).

Dinamismul peisajelor devine o trăsătură definitoare a sa, cu putere de viață, trăire, ritm și voință.

Depășind poezia naiv-parnasiană, I. C. Săvescu are o serie de creații extraordinare în stilul epocii: „Alături de compunerile stângace, atât de stângace încât nu par ale sale, stau însă piese de execuție impecabilă, moderne în compoziție și limbaj, noi în materialul de inspirație”[6].

Scrierile peisagiste sunt continuate de Gh. Orleanu însă exotismul săvescian capătă forme întunecoase pline de ceață, mutându-se la așezările înghețate scandinave: *Coboară seara mohorâtă în liniștea provincială./ Exil nostalgic, în odaie înfrigurat rămân sub lampă*. (Gh. Orleanu- *Ceața*).

Apreciat ca cel mai simbolist dintre parnasieni Gh. Orleanu îl are la celălalt pol pe Al. Petroff care este considerat cel mai complet parnasian.

Creațiile lui Al. Petroff sunt reci și tăioase, caută forme perfect parnasiene prin care să elogieze Teba, Corintul, Atena, Roma, țările indiene sau zei greci: „ Dimitrie Theodorescu (pe numele său adevărat), reușise… săm își conceapă un suflet de înțelept atenian, stoic pentru bucuriile din afară, dar plin de entuziasm față de cele izvorâte din adâncul propiilor sale gândiri sau simțăminte…”[7]

La sfârșitul secolului al XIX-lea peisajul liric românesc traversa o perioadă de criză având la bază lipsa de entuziasm atmosfera încețoșată, imitațiile eminesciene sau ale poeziilor lui Alecsandri poeții parnasieni reușesc să facă schimbările cerute de literatură: „Pe deasupra, se relevă îndemnul direct și constructiv al poetului Macedonski, activ și interesant intermediar în pătrunderea parnasianismului la noi”[8].

[4] N. Davidescu 1975, p. 225.
[5] N. Davidescu 1975, p. 221-222.
[6] D. Micu 1970, p. 426.
[7] N. Davidescu 1943, p. 101.
[8] M. Dolinescu 1979, p. 190.

Creațiile poeților parnasieni aduc literatura română pe aceeași linie cu cea europeană, fapt ce permite inter-relaționarea curentelor literare asemănătoare din alte țări cu parnasianismul românesc.

Literatura universală scoate în evidență atitudinea parnasiană antiromantică, dar pe teritoriul românesc nu a existat un romantism atât de bine conturat de aceea parnasianismul românesc creează replici doar împotriva retoricii romantice și a melancoliei epigonice.

A. Macedonski reușește să îi cuprindă pe toți scriitorii parnasieni români în jurul revistei *Literatorul* și dezvoltă resursele autohtone poetice după modelul celor franceze. Macedonski, însuși, transformă tiparele parnasiene în poezii proprii ținând cont de acestea la nivel formal, semantic și stilistic: „Plăcerea de a contempla imagini pur stilistice, cu ochi de pictor care a făcut studii de istoria artei, inclusiv arheologie determină… la Macedonski o reală apropiere de parnasieni, stimulată nu numai de lectura lui Leconte de Lisle, dar și a discipolului său Jose-Maria de Heredia”[9].

Parnasianismul din România este asimilată de către simbolism, așadar critica literară nu face o delimitare clară a poeților celor două curente literare. Astfel, Ion Barbu debutează ca poet parnasian, iar Ion Minulescu în manieră semănătoristă.

Scrierile parnasiene ale lui I. Minulescu nu pot fi selectate în mod precis, deoarece trăsăturile parnasiene se amestecă cu cele simboliste. Stilul parnasian al lui Minulescu se aseamănă cu cel al lui I. C. Săvescu: *Miezul nopții-naintează/ Dealurile au adormit/ Luna palidă visează/ În azurul aurit* (I. C. Săvescu-*Miezul nopții-naintează*)- *Tu pari a fi venită dintr-un regat străin/ Pustiu ca discul rece și blond al lunii pline,/ Pervers ca parodia anticului măslin/ Și straniu ca surâsul defunctelor regine!...* (I. Minulescu- *Odeletă (celei mai blonde))*

Este vădită valoarea poeziilor parnasiene nu doar ca exercițiu de scriere cu scop documentar, ci nuanțând lirica românească a epocii.

Dorind o detașare de poezia parnasiană simboliștii au concentrat creativitatea lirică modelând valențele expresive prin intermediul conotațiilor textuale, al dirijării către sugestie și ambiguitate generând senzații lirice asemînătoare cenesteziilor descrise.

Bibliografie :

Bote, L., *Simbolismul românesc,* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966.

Călinescu, M., *Ion Minulescu poetul sau Resursele umorului liric*, in *Ion Minulescu, Versuri*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Bucuresti, Minerva, 1982.

Davidescu N., *Aspecte și direcții literare,* Bucureşti, Minerva, 1975.

Davidescu N., *Din poezia noastră parnasiană. Antologie critică,* Bucureşti, Fundația regală pentru literatură și artă, 1943.

Dimitriu, D., *Introducere în opera lui Ion Minulescu,* Bucureşti, Minerva, 1984.

Dolinescu, M., *Parnasianismul*, Bucureşti, Univers, 1979.

Ibrăileanu, G., *Studii literare, I-II*, Bucureşti, Minerva, 1979.

Marino, A., *Opera lui Al. Macedonski*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967.

Micu D., *Început de secol. 1900-1916. Curente și scriitori,* Bucureşti, Minerva, 1970.

Pop, I., *Avangarda în literatura română*, Bucureşti, Minerva, 1990.

Scarlat, M., *G. Bacovia. Nuanțări,* Bucureşti, Editura Casa Românească, 1987.

Streinu, V., *Versificație modernă,* Bucureşti, Editura Pentru Literatură, 1966.

[9] A. Marino 1967, p. 97.

Trandafir, C., *Introducere în opera lui Ștefan Petică,* București, Editura Minerva, 1984.

Zafiu, R., *Poezia simbolistă românească,* București, Editura Humanitas, 1996.

FEATURES OF LIFE IN THE WEST, REFLECTED IN IOAN SLAVICI'S WRITINGS

Adela Cristiana GORCEA
"Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: Specialized literature states that the Transylvanian village, as presented by Slavici, reveals a different world as compared with other Romanian regions. Distinguishing features are: rituals, spotlight on folklore, an economic thinking oriented to prosperity and a positive attitude towards land's works.
The present paper focuses on the documentary value of Slavici literature, selecting images of traditional clothing, people's economical way of thinking, agriculture, as well as of playing as a traditional leisure activity. Moreover, the paper refers to the specificity of Slavici expression.
Traditional costumes are presented as people's usual way of dressing for feasts and celebrations. Slavici mentions specific dressing objects which are also confirmed by the monographers.
As regards the economical aspects of life, Slavici speaks about loan sharking, about day work, about the unfavorable conjunctions which for some people become opportunities for gain and enriching. Affected by daily hardships, people confront even contagion for a good price.
Harvesting develops in a few steps, in a relaxing atmosphere: harvesters are selected, each one having its role in the group. Then, the joyful ritual before leaving to the fields begins. The harvesting is described in details, using numerous terms specific for these works. The component of the harvesting crew is confirmed by the studies of Ovidiu Bîrlea.
Playing seems the appropriate mean to spend free time. Romanian and German dances are mentioned as prove for unity and interethnic tolerance. Ioan T. Florea also wrote about these aspects.
The writer's masterpiece brings to light elements of spoken language, having a rather popular character than regional, which facilitates public understanding. Thus, Slavici addresses all Romanian speakers.

Keywords: traditional costumes, economic thinking, agriculture, dances, spoken language.

Introducere

A scrie despre Slavici în prezent reprezintă o provocare. De ce? Bogata bibliografie critică, distanța în timp și, împreună cu aceasta, schimbarea mentalității cititorilor, doritori, în vremurile noastre, de mister și de spectaculos, ar putea fi tot atâtea argumente. Totuși, citirea operei din perspectiva legăturii sale cu specificul existenței transilvănene în secolul al XIX-lea pune în lumină, alături de incontestabila valoare estetică, și dimensiunea ei documentară. Cititorul zilelor noastre poate descoperi în lumea ficțională a lui Slavici un document, o oglindă a satului românesc care și-a desfășurat viața purtând amprenta benefică a comunităților maghiare și germane. Acestea au imprimat existenței în Transilvania un caracter ritualizat, mult diferit față de existența rurală din celelalte provincii românești.

În acest context, în prezentul studiu am urmărit doar câteva aspecte ale vieții din perioada amintită, așa cum apar în câteva scrieri ale lui Slavici – portul popular, aspectele economice ale vieții, desfășurarea secerișului, jocul în comunitate –, și despre care am căutat confirmări în lucrări de specialitate, pentru a le demonstra autenticitatea. De asemenea, am

urmărit limbajul prozei scriitorului, care reflectă în mai mică măsură limba vorbită regional, el dorind a se adresa tuturor românilor, și dovedind prin aceasta conștiința sa lingvistică.

Portul popular

Vestimentația este definitorie pentru specificul existenței într-o anumită zonă. Bun cunoscător al obiectelor vestimentare din zona Șiriei, Slavici le menționează în scrierile sale. De exemplu, în basmul *Ileana cea șireată*, el amintește de „mâneca țesută cu altițe". (S_1, *Ileana cea șireată*, p. 66)

Portul popular era un motiv de mândrie pentru oameni, mai ales în zilele de sărbătoare, dar el reprezenta, în plus, și un mijloc de a-i distinge după locul de proveniență, și totodată un element definitoriu care dă sentimentul apartenenței la locurile natale: „El cunoștea portul, portul satului în care petrecuse cele mai frumoase zile ale vieții sale; (…)". (S_1, *GS*, p. 394). Aceeași idee se regăsește în *Pădureanca*:

„- Pe cine cauți, câmpene? îl întrebă un flăcău. (…)

Dar de unde-l cunoștea pădureanul?

De unde? De pe port! (…)

Fieștecare sat are portul lui (…)".(S_2, *P*, p. 171)

În nuvela *Gura satului*, Slavici prezintă „fetele și nevestele tinere, gătite ca de nuntă". (S_1, *GS*, p. 391) Insistă apoi asupra îmbrăcămintei bărbătești. Redau mai jos descrierea făcută de Slavici, în paralel cu un fragment de monografie:

Descrierea lui Slavici	Prezentarea în monografie
„Cioareci strâmți de aba, **cămașa lungă până aproape de genunchi**, cusută pe margine cu fire de mătase galbenă și încheiată la brâu cu chimirul îngust, din care ieșeau prăselele groase ale unui cuțit, pieptarul albastru, cu cinci bumbi lățăreți, mânecile largi, tivite tot cu mătase galbenă, pălăria lată, ce-i sta îndărăt, încât acoperea tot părul tuns și lăsa dezvăluită întreaga frunte rotundă și netedă, (…)". (S_1,*GS*, p. 392)	„Bărbații poartă în picioare: opinci din pele dubită ori făcute din tureci de cisme, înfășurate cu curele pe pulpea dela picioare, de multe ori însă în loc de curele e ața, iar unii cu cisme (călciuni) de pele groasă, cu tureac până la genunchi. Vara umblă în ismene și cămașă, care sunt făcute din pânză de cânepă și de in ori de bumbac. Ismenele se leagă sub genunchi iar unii le poartă nelegate. Iarna poartă cioareci țesuți din lână de casă, iar alții din lână neagră fabricată. Peste cămașa care e lucrată cu sălbănas și colți pe la margini și **e slobozită deasupra cioarecilor – până către genunchi** poartă un șerpar sau curea lată de 3 degete – mai demult era de o palmă și peptar, – unii și cojoace din piele de oaie, lucrate cu fleri frumoase. Peptarele de comun ajung până la brâu, iar cojoacele sunt mai lungi. Vara cei mai mulți poartă peptare nemțești ce au forma cojoacelor dar sunt făcute din postav negru, unele lucrate cu șinoare vânăte ori negre. Atât vara cât și earna poartă suman – lung până la genunchi – țăsut din lână de oaie (…). După-ce pânza e gata se trimite la dubit sau înălbit, unde cu ajutorul apei și a ciocanelor să înălbesc și se îndeasă într'o formă și astfel se dă gata ca pănura de lână. Din pănură se croește, de atare om priceput, forma șubei, apoi se coasă către olaltă, pe margini jur împrejur cu postav negru. La mâneci, la margini și înainte pe amândouă laturile la mijloc, e cusută cu forme de postav negru și vânăt presărat cu cusătura de ață galbenă. Pe cap poartă pălărie de pănură de pâslă sau de păr cu margini mici, iar iarna poartă căciuli negre de oaie de diferite forme". În vremile bătrâne era cu totul deosebit portul de cel de acum. (…) Pe cap purtau pălării mari, cu margini late de 4 degete și împodobite cu ciucuri (sau

	găitane) (…). În locul curelei de azi, toți purtau șerpare late, în care își păstrau banii, iar fumătorii cremenea și amnarul".[1]

Comparând fragmentul literar cu prezentarea din monografie, se observă asemănări: cămașa lungă până la genunchi, cusută cu galben, chimirul îngust, cioarecii, pălăria. De reținut este că pălăria lată este menționată în monografie ca fiind obiect purtat „în vremile bătrâne", așadar, înainte de 1905, când a fost publicată lucrarea. Putem afirma, așadar, că „vremile bătrâne" reprezintă vremea lui Slavici, sfârșitul secolului al XIX-lea. Rezultă astfel că el cunoștea în amănunt portul din zona de vest.

Cojocul este un element de îmbrăcăminte cu tradiție în Podgoria Aradului. În romanul *Mara*, acesta este descris „frumos împodobit cu flori tăiate din cărmăjin ori cusute-n fire de ibrișin. Nu-i cojocul, ci podoaba de pe el ceea ce-i aduce câștig cojocarului". (S_4, *M*, p. 89) Frumusețea acestui obiect vestimentar este subliniată în același roman: „cojoace frumoase ca la Arad nicăiri nu se găsesc". (S_4, *M*, p. 89) Aceste cojoace sunt descrise mai sus și de Petru Vancu drept obiecte de îmbrăcăminte.

În lucrarea *Studii de etnografie și folclor*, Romulus Vuia numește câteva piese vestimentare păstrate pe teritoriul românesc din timpurile cele mai îndepărtate: căciula, cojocul, gluga, sarica, brâul, cioarecii, ițarii. El afirmă că, în afară de cojoc, care a fost probabil purtat în forma primitivă a pieilor de animale, celelalte obiecte nu au suferit în timp modificări majore, așadar acest aspect confirmă vechimea lor, precum și faptul că reprezintă o moștenire prețioasă pentru poporul român. Ocupație veche, strâns legată de creșterea oilor, cojocăria a asigurat și asigură încă în zilele noastre venituri substanțiale celor care o practică.

Aspecte economice ale vieții

În romanul *Mara*, Slavici face referire la starea materială a oamenilor din secolul al XIX-lea: „cojoace frumoase ca la Arad nicăiri nu se găsesc, fiindcă mai rar găsești aiurea oameni care pot să le plătească." (S_4, *M*, p. 89) El subliniază bunăstarea locuitorilor, precum și gândirea de tip economic căreia i se datorează această bunăstare. De asemenea, Slavici arată că oamenii sunt înțelepți și pricepuți în a găsi metode de a-și câștiga traiul prin afaceri proprii: „Fiindcă nu prea aveam bani, ca să intru într-o neguțătorie atât de mare, m-am împrumutat de la el, cu zece la sută pe trei luni de zile." (S_4, *M*, p. 120) Se reflectă în acest fragment și practicarea cămătăritului, îndeletnicire care nu era repudiată, ci reprezenta un târg asumat, în care fiecare dintre părți respecta înțelegerea inițială. Dacă ar fi fost repudiată această ocupație, scriitorul ar fi intervenit cu un comentariu sau cu un calificativ. Se regăsesc în roman și considerații cu privire la ziua de lucru. „În luna mai, oamenii n-au de lucru nici în câmp nici la vii, și ziua de lucru e mai ieftină decât alte dăți." (S_4, *M*, p. 172)

Nuvela *Pădureanca* prezintă modul în care locuitorii satelor dinspre păduri, pădurenii, cum îi numește Slavici, își câștigă existența. Bunăstarea nu este atotstăpânitoare: „Și de la mulți mult (grâu – n. n.) s-ar scutura în fiecare an și încă mult ani în ani de-a rândul dacă n-ar fi brațul pădurenilor flămânzi". (S_2, *P*, p. 163) Problemele traiului zilnic, cu care se confruntă pădurenii, reprezintă o soluție convenabilă pentru deținătorii de pământ cu recoltă bogată, care pot găsi mână de lucru ieftină. În aceeași nuvelă se subliniază și spiritul economic al pădurenilor: „Nici nu voiau pădurenii să steie de vorbă cu dânsul (cu Șofron – n. n.). Cei mai mulți ziceau că nu rămân pe aici, ci trec în Bănat, unde ziua se plătește mai bine. Alții îl amânau, pe mâine, pe poimâine, zicând că nu știu încă cum se vor hotărî prețurile. Iar puținii care erau gata de a merge chiar de pe acum la lucru cereau niște prețuri de te speriai de ele. Trebuia să le plătești zilele pierdute pe drum și osteneala drumului. Apoi anul era bun, și dar din dar se face. Apoi veniseră mai puțini decât într-alți ani. Apoi – și mai ales – era holeră,

[1] Petru Vancu, *Măderat (Magyarád)*, Arad, Tiparul tipografiei diecesane gr.-orientale române, 1905, p. 56-59;

și degeaba omul în gura morții nu intră". (S_2, *P*, p. 173-174) Slavici oferă astfel și informații medicale, aducând în atenție holera. Apare în acest fragment un aspect care direcționează acțiunile oamenilor dintotdeauna: conjunctura nefavorabilă pentru unii devine prilej de câștig și chiar de îmbogățire pentru alții. Se observă că, determinați de problemele traiului zilnic, oamenii înfruntă, pentru un preț bun, chiar și molimele.

În teza de doctorat *Imaginea Transilvaniei în viaţa publică din România în anii 1866-1876*, profesorul Iulian-Liviu Pîrnac realizează o prezentare a vieții economice din Transilvania, în perioada menționată, care vine în sprijinul ideii că Slavici a cunoscut acest domeniu al vieții din Transilvania și l-a valorificat în literatura sa. Am regăsit în teză informații legate de criza economică de aici, fără referire la cauza principală a acesteia, epidemia de holeră. Se arată că această criză a afectat agricultura, care nu s-a redresat decât după 1882. În contextul amintit, în spatele problemelor întâmpinate de Iorgovan – lipsa de secerători – se identifică dificultățile economiei din Transilvania, devenită o ramură axată pe cultura cerealelor, în cadrul căreia oamenii nu reușesc să obțină performanțe. Părerea mea este că, deși Slavici explică lipsa de secerători prin apariția holerei, aceasta este determinată și de faptul că suprafețele cultivate cu cereale erau în exces, așadar, culegătorii erau insuficienți. De altfel, în epocă se practica trocul: ce era în exces la grâu se schimba cu alte produse, apărând astfel un început de migrație a muncii.

Plecarea oamenilor „în Bănat", așa cum este amintită de Slavici, poate fi, în lumina studiului amintit, și deplasarea populației spre mediul urban, în căutarea unui trai mai bun, deoarece lucrarea precizează că în perioada 1870-1880, populația rurală a scăzut.

În directă legătură cu extinderea suprafețelor pe care se cultivă cereale, se impune și modernizarea uneltelor de prelucrare a recoltei. Nuvela *Pădureanca* menționează mașina de treierat grâul, numită locomobilă, care funcționează cu aburi. Acest aspect este confirmat de studiul profesorului Pîrnac, care arată că, la 1873, în Transilvania erau 237 de mașini de treierat, dintre care cele mai multe se aflau în comitatele Bihor, Timiș, Arad și Satu-Mare, număr care a crescut la 1565 spre sfârșitul secolului. De asemenea, se face precizarea că mașinile cu abur aparțineau marilor proprietari. Se confirmă astfel că Slavici transmite și informații legate de epoca pe care a trăit-o, referitoare la modernizarea utilajelor agricole, precum și la economia bazată pe agricultură, în care cel mai mult se cultivă cereale. Câțiva ani mai târziu, modernizarea o reprezenta și tramvaiul Pâncota-Arad-Radna, care traversa Șiria, oprind în patru stații, despre care Slavici aflase în 1906, când trenul erat tras de cai. Acesta a fost dotat cu motor electric doar în 1912.

Secerișul este una dintre muncile agricole privite în zona de vest ca o sărbătoare. Nuvela *Pădureanca* îl prezintă amănunțit, cu referire la alegerea secerătorilor, la dansurile și cântecele dinaintea plecării la câmp, apoi la modul în care se desfășoară seceratul.

Activitatea propriu-zisă este precedată de alegerea secerătorilor, care trebuie făcută atent: „Secerișul este o sărbătoare, și Iorgovan voia ca pentru această sărbătoare el să-i aleagă pe oameni, și cosași, și legători, și fete ce trec de-a lungul brazdei s-adune în urma cosașului mănunchii sub secere.

An, lucrul fusese minunat: erau flăcăi sprinteni și la vorbă, și la lucruri, un cimpoieș și doi lăutari, era și-o gură spartă, erau și fetele tot una și una, încât iarna toată Iorgovan numai la seceriș a visat". (S_2, *P*, p. 166)

Este punctată atmosfera de sărbătoare din preajma secerișului, apoi scriitorul face precizări în legătură cu organizarea pentru această activitate rurală: „Busuioc își făcuse socoteala câți cosași, câți legători și câți mănuncheși îi trebuiau pentru ca să-și poată aduna rodul timp de trei zile. Pădurenii aveau însă alte socoteli. Voind a pleca la seceriș, ei se adună în cete de câte cinci până la o sută de inși. Fiecare din aceste cete are apoi un om al ei, care se învoiește pentru ceata lui; oameni răzleți nu se găsesc, deoarece pădureanul odată cu capul nu

se desparte de ceata cu care a plecat. Degeaba se căznea dar Șofron să adune numărul poruncit de Busuioc: o dată erau prea mulți legători; altă dată prea puțini cosași. Dar, ceea ce era mai rău, se nimereau totdeauna prea mulți care nu fac nicio treabă. Fieștecare ceată de cel puțin opt inși are câte un cimpoieș ori lăutar și câte un băiat care poartă fedeleșul cu apă în urma secerătorilor, iar lăutarul e socotit drept cosaș și băietul drept mănunchеș. Busuioc hotărâse un cimpoieș, un lăutar și doi băieți, iar lui Șofron i se nimereau câte patru lăutari, doi, trei cimpoiești și câte cinci, șase băieți". (S_2, *P*, p. 174)

Slavici prezintă amănunțit problemele de organizare ale celor bogați în vederea pregătirii secerișului, precum și componența grupului de secerători și rolurile oamenilor în acest grup.

O altă etapă este plecarea la câmp, precedată de un adevărat ritual:

„Pe la cântatul cocoșilor casa lui Busuioc era-n picioare, lăutarul își strunea coardele, cimpoieșul își potrivea piscoiul, iară oamenii se găteau de sărbătoare luându-și flăcăii coasele pe umăr, iar fetele secera la brâu. Ziua nu era încă dezvăluită de tot din noapte când ei erau strânși cu toții în fața casei, așteptând să iasă gazda, ca să-i ureze de secerătoare.

Îndată apoi ce cheia răsună în broasca ușii de la casă, cimpoieșul își umflă cimpoile și lăutarul începe să tragă cu arcușul". (S_2, *P*, p. 191-192) Flăcăii prinseră fetele-n joc și începură să chiuiască, apoi ieși Vica, stăpâna casei, ieși Filip cu pușca-n spinare, ieșiră și copiii mai mici, și după ce se întremă veselia, fetele începură să cânte și secerătorii plecară cântând și jucând la câmp. (S_2, *P*, p. 195) Se observă să Slavici pomenește de instrumentele muzicale ale locului și ale vremii, ca cimpoiul, sau piscoiul, azi aproape dispărute.

Seceratul propriu-zis este prezentat cu aceeași minuțiozitate: „Cosașii mergeau înainte, pas cu pas, culcând lanul greu în brazde lungi și groase și oprindu-se din când în când, ca să-și scoată **cutea** din **teacă** și să tragă cu ea de-a lungul **coasei** ce răsună departe sub bătaia pietrii. În urma lor fetele sprintene adună cu secera harnică brazdele în mănunchi. Vin apoi flăcăii cu brațele vânjoase, întind legătoarea, adună mănunchii pe ea și o strâng în genunchile lor greu, ca țeapăn să fie snopul. Tocmai în coadă sunt cimpoieșul, lăutarul, băieții cu fedeleșul și Șofron cu **furca**-n trei coarne de fier.

Și merg mereu înainte, și precum merg, lanul se culcă-n calea lor și crucile li se ridică pe urmă". (S_2, *P*, p. 195-196)

Slavici cuprinde în fragment și cuvintele ce denumesc obiecte ale muncii la câmp: *coasa*, *cutea*, *teaca*, *furca*. Astăzi, acestea sunt dispărute, ele fiind înlocuite treptat, în timp, de combinele germane KLAAS.

Cu privire la cântecele de seceriș, cercetătorul Ovidiu Bîrlea face un studiu amănunțit în lucrarea *Folclorul românesc*, arătând că, în Transilvania, acestea apar pentru prima dată cel mai probabil în epoca feudală, dar sunt legate de încheierea secerișului cu un moment ritualic, care constă în aducerea unei cununi de spice, în alai și însoțită de cântec. Ovidiu Bîrlea menționează că acest moment are loc doar când seceratul se face în formă colectivă, ceea ce la Slavici se sugerează discret, prin termenul *ceată*. Tot în studiul cercetătorului sunt amintiți bărbații și femeile care cântă până la întoarcerea în gospodărie, precum și lăutarii care acompaniau jocul în timpul secerișului și la sfârșitul acestuia.

Comparând fragmentele extrase din nuvela lui Slavici cu studiul realizat de Ovidiu Bîrlea asupra secerișului, se observă diferențe cu privire la momentul în care se desfășoară cântecele și jocul. În timp ce Slavici menționează că acestea se interpretau la început, apoi în timpul muncii la câmp, Ovidiu Bîrlea a descoperit că acestea se leagă de finalul secerișului, punându-se accent pe *cântecul cununii*. Este de reținut însă caracterul ritualic pe care îl dă Slavici și care se confirmă prin studiul de folclor al lui Bîrlea, precum și buna dispoziție care însoțește secerătorii în această activitate agricolă de importanță majoră pentru transilvăneni. Cercetătorul explică acest caracter ritualic prin vecinătatea sașilor, care a condus spre astfel de manifestări ample.

Citind nuvela, descoperim și atitudinea oamenilor față de munca la secerat: „e zi de seceriș. Și omul care muncește zi cu zi tot anul și muncește cu drag în ziua secerișului nu se mai târguiește. La nuntă tot mai poți sta pe gânduri și la cumetrie, pentru că nunta și cumetria sunt începuturi; dar la secerătoare niciodată“. (S_2, *P*, p. 192) Se observă în aceste cuvinte că Slavici cunoștea implicarea oamenilor în muncile câmpului, pe care aceștia le priveau ca pe o plăcere și nu ca pe o activitate apăsătoare și obositoare. Astfel, în Ardeal, munca, oricât de obositoare, nu a fost simțită ca o corvoadă, pentru că era aducătoare de prosperitate. Reflex natural al unei mentalități ce ține de valorile morale occidentale, grofii, latifundiarii români, precum și chiaburii se comportau mult mai uman cu cei care le lucrau pământul.

Jocul este o sărbătoare a comunității, care însoțește alte activități ale oamenilor sau este doar o modalitate de petrecere a timpului liber, ca horă, duminica. Nuvela *Scormon* amintește de jocul de la Paști, fără însă a-l detalia. *Gura satului* prezintă jocul ca o modalitate de destindere în fiecare duminică și la sărbători, când, alături de dansul propriu-zis, se spun povești, glume și se cântă, uneori și cu fluierul. În același timp, jocul este momentul în care ochii sătenilor sunt îndreptați asupra celor care dansează, aceștia fiind judecați de așa-zisa „gura satului“. (S_1, *GS*, p. 352)

În romanul *Mara*, cu prilejul culesului viilor, se amintește de **valsul nemțesc** și de **mărunțeaua**, ca dansuri definitorii pentru două naționalități diferite. Valsul este specific naționalității germane: „El juca atât de frumos, iară ea nu știa să joace valsul. (Natl și Persida – n. n.) Nu era făcută bătătura din fața cramei pentru vals și nici jucătorii deprinși a juca nemțește, dar la cules de vii joacă lumea și pe iarbă verde, și cele opt perechi zburau cum da Dumnezeu, ca pe podele lucii.“ (S_4, *M*, p. 98) **Mărunțeaua** este un dans specific românesc, este „jocul pentru care podgorenii au o deosebită slăbiciune“. (S_4, *M*, p. 101) Ceea ce valsul este pentru Natl, este și **Mărunțeaua** pentru Persida: „parcă **Mărunțeaua** aceasta nici nu e joc, ci un fel de țopăială; din ce în ce jucătorii se înfierbântaseră. (…) Era minunat și jocul acesta, și el începu să miște din ce în ce mai neastâmpărat din picioare“. (S_4, *M*, p. 101) În contextul dat, ele sunt un factor de unificare și o dovadă de toleranță, atitudine generată de bucuria culesului viilor. Dansul **Ardeleana** este amintit și în nuvela *Pădureanca*.

În lucrarea sa *Scrieri etnomuzicologice*, cercetătorul Ioan T. Florea menționează o clasificare a jocurilor populare tradiționale de la hora satului, care cuprinde grupa ardelenelor, cu dansuri în ritm liniștit, grupa mărunțelelor, cu dansuri în ritm alert, și grupa jocurilor pe picior, care presupun pași săriți. Așadar, **Mărunțeaua** și **Ardeleana**, pe care le amintește Slavici, sunt dansuri locale, cunoscute de scriitor și dansate în zona de vest.

Elemente de limbă vorbită

În acest subcapitol mi-am propus să ofer câteva exemple de limbă vorbită în zona de vest, așa cum reies din scrierile lui Slavici. Pentru aceasta, am pornit de la un fragment din lucrarea monografică *Măderat (Magyarád)*, care oferă câteva exemple de limbă vorbită în zonă la 1905 și cu mult înainte. Deoarece însuși autorul, Petru Vancu, redactează această lucrare utilizând tocmai specificul local, cred să este important să ofer un fragment demonstrativ, cu caracter metatextual:

„Referitor la graiul poporului român din Măderat se poate susținea cu drept cuvânt că vorbesc curat românește, – dacă se escepționează expresiunea – moale – care se folosește în părțile de răsărit ale Crișului începând cu Măderatul – a sunetelor *ci, ce, gi, ge, t*, precum și folosirea câtor-va cuvinte ungurești.

Ca particularitate să notează următoarele: Măi George (în loc de Gheorghe)! Ciinie o fost în grăgină, ge-o adunat pruniile gi pă gios? (…) Gi ingie escĭ măĭ fracie? (…)

Se folosesc vorbele maghiare romanisate: meseleu (perie de văruit) colop (pălărie) obloc (fereastră) uliția (stradă), megis (totuși), cios (jitar ori păzitor). (…)

Verbul »mergem« să esprimă »merem« și mem s. ex. Noi mem (uneori merem) la plug.

Verbul »a fi« când e în modul doritor și e în legătură au alt verb activ, să schimbă în »vut« s. ex. Aș *vut* veni la voi ect.

Când să esprimă o cugetare dubioasă în care să se folosească pronum: »barem« să înlocuește cu »*incatele*« s. ex. *Incate* (sau *încatele* câte odată și încalete) să fi mers și ea la fântână.

Generațiunea bătrână, care e representată prin câți-va moșnegi, mai folosește încă vorbirea veche, care poate va fi fost folosită pretutindeni ori numai în comunele din jur – aceasta se va ști când vor fi făcute istoriile comunelor românești.

Bătrânii converseavă în modul următor: Când *eraserăm* noi prunci, ne-am fost *dusu-ne* până în Arad… și nîime nu nîe *dădut* nîmica să gustam.

Scîi *ortacîe* (pretene) *gie* când so măsurat hotarul, cum nîe *dusesere-ne* și pe noi pĕ prunci ca să nîe arâtie *mezuina* hotarului.[2]

Mai demult se foloseau și vorbele: Bogdaproste, blagoslovit și alte vorbe rămase de pe timpul stăpânirei sârbești".[3]

Studiind însăși exprimarea la care apelează Petru Vancu în 1905, precum și conversația oferită ca exemplu de acesta, se observă câteva fenomene lingvistice care în scrierile lui Slavici nu se regăsesc.

În opera sa, Slavici apelează la un limbaj literar, care respectă la modul general caracteristicile generale ale stilului: claritatea, proprietatea, precizia, corectitudinea, puritatea. Slavici renunță la exprimarea regională în favoarea celei obișnuite, puținele regionalisme având doar rolul limbajului de caracterizare. Cu privire la fenomenele fonetice manifestate în zona de vest în vremea sa, el le folosește doar tangențial în scrierile literare, sau modificat, între pronunțarea obișnuită sau cea regională.

Pentru a ilustra aceste idei, am selectat exemple din romanul *Mara* și din basme, identificând câteva aspecte de ordin morfologic. În primul rând, am identificat verbe la modul conjunctiv, în cazul cărora Slavici apelează la formele: *să vie, să ție, să rămâie, să deie, s-o ieie*, pe care le preia din zona Șiria. Atlasul lingvistic confirmă o astfel de formă a conjunctivului, exemplificând prin cuvântul *să béiĕ*.[4]

În legătură cu pluralul substantivelor, se observă inconsecvența în folosirea acestuia, de exemplu: pluralul substantivului *fereastră* este uneori *ferestri*, alteori *ferești*. Menționez că, în zona Șiriei, pentru termenul *fereastră* se folosește cel de *obloc*, cu pluralul *oblócĕ*.[5] Slavici se orientează la o formă mai apropiată de cea literară, folosind un termen mai aproape de zona Păulișului. De asemenea, substantivul *spic* apare cu pluralul vechi *spicuri*, iar pluralul articulat pentru substantivul *mână* este la Slavici *mânile*. Substantivul *genunchi* devine la plural articulat *genunchile*, formă populară, dar nu regională, deoarece la Șiria acest cuvânt are forma *jenunt'ĕ*, cu pluralul *jenunț*.[6]

Genitivul se formează la Slavici cu prepoziția *de la*, așadar, în locul formei *ușa casei*, el folosește „broasca ușii de la casă". La Șiria, această formă este înlocuită de *ușa la casă*, iar la Săvârșin, *ușa di la casă*. Slavici recurge la o formă intermediară, apropiată de cea literară a prepoziției *de la*.

---

[2] Conversație auzită de Petru Vancu, în 1896, între învățătorul George Deac, de 76 de ani, și Ioan Galde, de 82 de ani;

[3] Petru Vancu, *op. cit.*, p. 35-36;

[4] Ionel Stan, Dorin Uritescu, *Noul atlas lingvistic român. Crișana*, vol. II, București, Editura Academiei Române, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2003, p. 70;

[5] ibidem, p. 130;

[6] idem, p. 192;

Pronumele nehotărâte formate prin compunere sunt de tipul: *fieștecare*, *oareșceva*, acestea înlocuiesc formele obișnuite *fiecare* și *ceva*.

Același fenomen se observă în cadrul adverbului nehotărât *oarecum*, pe care Slavici îl utilizează în forma *oareșcum*. Tot o formă proprie limbajului scriitorului este și adverbul propriu-zis, folosit ca *amiazăzi*, *după amiazăzi,* sau în formă substantivizată *toată amiazăziua*.

Prepozițiile sunt folosite în forma lor arhaică, de exemplu, prepoziția *despre* apare cu sensul lui *dinspre* : „dealul despre Păuliș", „țărmurele despre Lipova".

Conjuncția *dar*, care de obicei este conjuncție adversativă, apare cu rol conclusiv, având sensul „așadar": „lumea aleargă dar", „mai erau dar", „sări dar", „serile dar", „creșteau dar și ciorapii" (p. 15), „acum dar, până-n Rusalii". (p. 46)

Pentru substantivele urmate de adjectiv pronominal posesiv, de exemplu *sora mea,* Slavici recurge la forma: *soru-mea și soru-sii*, forme confirmate pentru Șiria în atlasul lingvistic.[7]

Am oferit aceste exemple cu scopul de a susține ideea că în opera scriitorului se pot identifica elemente de limbă vorbită, cu caracter popular și nu regional, ceea ce facilitează înțelegerea ei de un public cititor larg. Astfel, Slavici nu se adresează doar unei categorii restrânse de cititori din regiunea sa, ci tuturor vorbitorilor de limbă română. Pentru scriitorul ardelean, conștiința lingvistică este importantă. Studiind corespondența lui Slavici cu Iacob Negruzzi, din perspectiva limbii vorbite de scriitor, se observă o imensă diferență între limba scrisorilor și cea a literaturii sale. Redau un fragment din această corespondență: „Îți scriu numai ca să-ți spun, cumcă nu pot să-ți scriu nimic, - deci numai pentru ca să te rog să nu te superi pe mine pentrucă nici dup-o vreme atât de îndelungată nu am respuns la scrisoarea, ce mi-ai trimis. – Te rog dar – și îți promit cumcă, dacă se vor schimba vremile, voi respunde. Am întârziat până acum pentr-că credeam, cum-că, îmi va fi cu putința să trimit și nefericitele de *Studii asupra maghiarilor*. – Dar acum ved cumcă înainte de serbătorile pastilor ori doară și ale crăciunului nu va fi cu puthintia. – N-am vreme pentru ca să me ocup și de lucruri, ce nu duc nici o para in pungă. Sperez ănse cumcă acum pe Crăciun voi avea câte-va zile libere (…)".[8]

Observând textul de mai sus, diferențele sunt evidente. Alături de celelalte fenomene lingvistice, am observat adverbul relativ *cum* și conjuncția subordonatoare *că*, pe care Slavici le contopește, obținând cuvântul cu valoare conjuncțională subordonatoare *cumcă*. Această formă apare de mai multe ori în basme, imprimându-le o nuanță populară. De exemplu, în basmul *Floriția din codru*, se regăsesc numeroase enunțuri formate cu acest cuvânt, recurent de șaisprezece ori în basm: „ți se părea **cumcă** vinul e mai tare și mai înfocat", „ți se părea **cumcă** vinul e mai dulce și mai moale", „a mers dară vestea (…) **cumcă** la crâșma din codru se bea vinul cel mai bun, (…), și **cumcă** Floarea Codrilor e cea mai frumoasă fată din lume", „trece vestea **cumcă** peste ziuă are să treacă și împăratul pe aici" (S_1, p. 44), „sosi vestea **cumcă** împăratul era să treacă cu voinicii" (S_1, p. 45), „simțeai **cumcă** acuși va să fie aici", „văzură **cumcă**de aici înainte nu e glumă și râs" (S_1, p. 47), „i se părea **cumcă**nu e precum ar trebui să fie: **cumcă** vinul nu e ca lauda, **cumcă** crâșmărița nu e ca vestea", „îi părea **cumcă** n-o vede" (S_1, p. 48), „să spuie cârciumăriței **cumcă** i-a scos de la Floriția din cap", „văzu **cumcă** vede ceva"(S_1, p. 49), „ghebosul spuse Floriței **cumcă** să-i spuie lui" (S_1, p. 51), „li se părea **cumcă** a venit pedeapsa lui Dumnezeu". (S_1, p. 54). Concluzia este că Slavici a imprimat în mod discret scrierilor sale și elemente ale limbii populare. Comparând exprimarea sa în literatură și în corespondență, topica frazei, apartenența unor cuvinte la registrul regional, se poate observa că, în literatură, facem cunoștință cu un alt Slavici ca stil, ca

[7]idem, p. 216;

[8] A VIII-a scrisoare către I. Negruzzi, *Convorbiri literare*, ianuarie-februarie 1926, în *Administrație românească arădeană,* vol. I, p. 58;

vocabular, ca exprimare. Textul pare filtrat, controlat, şlefuit, orientat către exactitatea şi corectitudinea comunicării. Este probabil şi intervenţia lui Eminescu, cel care a fost alături de scriitor în corectarea exprimării, în îmbunătăţirea topicii, în nuanţarea şi obţinerea proprietăţii limbajului.

Concluzii. Studiul creaţiei slaviciene, din perspectiva aspectului documentar, se dovedeşte o activitate pe cât de interesantă, pe atât de laborioasă. Cu privire la aspectele studiate, formulez câteva concluzii:

- **Portul popular** este prezentat în amănunt, scriitorul amintind piesele de îmbrăcăminte specifice zonei de vest. Ele sunt menţionate în monografii ale vremii.
- **Problemele economice ale vieţii** – dificultăţile financiare, criza economică, modernizarea utilajelor agricole, căutarea unor soluţii de câştigare a traiului zilnic – sunt integrate de Slavici în creaţii care par adevărate poveşti de viaţă. Ele sunt confirmate de studiile privind imaginea Transilvaniei spre sfârşitul secolului al XIX-lea.
- **Obiceiurile laice din comunitate**, şi totodată ocupaţii ale oamenilor – jocul, secerişul – sunt prezentate ca sărbători rurale, fiind momente de veselie, bună dispoziţie, în care oamenii îmbină utilul cu plăcutul. De asemenea, ele se desfăşoară asemenea unui ritual. Ele se confirmă prin tradiţia orală şi prin lucrările de specialitate.
- **Limbajul** este pentru Slavici o modalitate de a educa prin literatură şi nu o modalitate de a obţine efecte expresive în primul rând. Astfel, funcţia poetică a limbajului trece în plan secund. Scriitorul optează pentru forme ale cuvintelor care se apropie mai mult de cele literare, spre deosebire de propria exprimare, care este ancorată în vorbirea regională. Conştiinţa lingvistică a lui Slavici este aceea care direcţionează opera sa.

Lucrând cu textul şi scriind despre text, citind despre contextul social-istoric al perioadei sfârşitului secolului al XIX-lea şi începutului secolului al XX-lea, am constatat că scrierile lui Slavici reprezintă un material de studiu extrem de bogat, şi că orice aspect pe care scriitorul îl pune în relaţie cu epoca în care a trăit şi a scris este generator de idei şi permite ramificaţii spre domenii conexe ale ştiinţei, dar şi ale vieţii: filosofia, geografia, istoria, economia, politica, sociologia, etnologia, folclorul. Într-un cuvânt, scrierile lui Slavici definesc viaţa însăşi. În acest context, studiul de faţă reprezintă doar o mică parte din ceea ce se poate scrie pe tema dimensiunii documentare a operei scriitorului şirian.

Bibliografie:

1. Academia Republicii Populare Române, *Micul atlas lingvistic român*, vol. I, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare Române;
2. Academia Română, *Dicţionarul general al literaturii române*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2007;
3. Bîrlea, Ovidiu, *Folclorul românesc*, volumele I şi II, Bucureşti, Editura Minerva, 1981;
4. Florea, Ioan T., *Scrieri etnomuzicologice,* Arad, Editura Mirador, 1997;
5. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române,* Piteşti, Editura Paralela 45, 2008;
6. Pîrnac, Iulian-Liviu, *Imaginea Transilvaniei în viaţa publică din România în anii 1866-1876*, Bucureşti, teză de doctorat ;
7. Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, Bucureşti, Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, Institutul de Cercetări Etnologice şi Dialectologice, 1976;
8. Stan, Ionel; Uritescu, Dorin, *Noul atlas lingvistic român. Crişana*, vol. II, Bucureşti, Editura Academiei Române, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2003;

9. Vancu, Petru, *Măderat (Magyarád)*, Arad, Tiparul tipografiei diecesane gr.-orientale române, 1905;
10. Vuia, Romulus, *Studii de etnografie și folclor*, București, Editura Minerva, 1975;
11. Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel (coordonatori), *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, București, Editura Albatros, 2000.

SIGLĂRI

Slavici, Ioan, *Opere*, vol. I, București, Editura Național, 2001: S_1
Slavici, Ioan, *Opere*, vol. II, București, Editura Național, 2001: S_2
Slavici, Ioan, *Opere*, vol. IV, București, Editura Național, 2001: S_4

PRESCURTĂRI:
Mara: *M*
Pădureanca: *P*
Gura satului: *GS*

MARGARET ATWOOD AND SUZANNE COLLINS: PERSPECTIVES ON SPACE, WAR AND SURVIVAL

Adela Livia CĂTANĂ
University of Bucharest

Abstract: The purpose of this article is to offer a compared analysis of the ways in which Canadian author, Margaret Atwood and American novelist, Suzanne Collins, perceive and transpose into literature a series of important issues such as space, war and survival. It uncovers different events from their lives and emphasis their impact over the works of these writers showing above all their extraordinary ability of processing and readjusting reality and fiction.

Keywords: city, nationalism, nature, survival, war

Numerous scholars, journalists or simple readers have recently brought together the names of two famous writers – Margaret Atwood and Suzanne Collins. Their bestselling dystopian trilogies, *MaddAddam* and *The Hunger Games*, published simultaneously between 2003 and 2013, have fascinated but also intrigued the public due to their resemblance. As a result, several books, articles, essays and blog comments have blossomed and celebrated or criticized the connection between their novels. The present article tries to take the association of Atwood and Collins to a deeper level of analysis focusing on particular issues such as space, war and survival. It does not offer solely a comparison between the biographies of these authors or their literary topics. Its main goal is to reveal the similar but also the different manners in which they have preserved and reinvented certain images taking them out of the autobiographical realm and submitting them to the vagaries of literature.

Margaret Atwood and Suzanne Collins are regarded as some of the most important literary celebrities, who have received numerous awards and whose books have been translated and sold in thousands of copies all over the world, inspiring movies and trends. However, their paths to glory have been quite different. Margaret Atwood developed as a writer during a difficult historical context, when people were sceptical regarding the construction of a Canadian literature, and full of prejudices about the efforts of young talented women. Yet, just like other female authors including Marian Engel, Margaret Laurence and Alice Munro, she knew exactly what her goal was and worked extensively although it took her almost sixteen years to make her name known and gain her existence from writing. Furthermore, she has always tried to overpass her creative boundaries and approaching various genres from poetry, prose, theatre, to non-fiction, critical essays and even comics.

Suzanne Collins, on the other hand, started her career at children's television writing scripts for cartoons and TV serials. As she turned her attention on young adult fiction, she found herself, almost all of the sudden in the Time Magazine's Top 100 People of the 2010. Unlike Atwood, who before *MaddAddam*, had written a long list of critically acclaimed books, including the canonical dystopia *The Handmaid's Tale,* for Collins it was enough to publish *The Hunger Games* and trigger a worldwide frenzy. Needless to say that just like Margaret Peterson Haddix, Stephenie Meyer or Veronica Roth, she was one of the beneficiaries of the American publishing and cinematographic systems as well as that of a new boom regarding science fiction and dystopias. In other words, Atwood's efforts can be compared to those of a newcomer who faced the known of Canada and courageously

struggled to find a place of her own, while Collins resembles very well to the American farmer, who one day discovered oil in her backyard.

Still, the two of them understand and use their fame in totally opposite ways. Atwood charms her audience with her "electrifying presence", blue sparkling eyes, "wiry, unruly hair" and birdlike, almost Magpiesh complexion (Sullivan 1, 61). Her speeches are clever, full of subtle humour and almost always bringing forward important contemporary issues. Thus, Atwood can be seen not only as a writer but also as a Canadian star who promotes her national identity or helps fellow artists by founding the Writer's Trust of Canada or the Griffin Poetry Prize. Moreover, she is a socio-political satirist and human rights spokeswoman, an active environmentalist who associates her name with organic coffee and recycled products, as well as the brilliant inventor of the LongPen, a device which facilitates the remote writing of documents. Her extraordinary ability to combine "high seriousness" and "a witty image" has fascinated the public of all ages and become a "hallmark" of her entire activity (Howells 1). Time and space seem to be no obstacle in the way of this writer as she continues to be prolific, to reinvent herself and spread her messages overpassing both physical and virtual boundaries via Tweeter, Facebook and other sites.

By contrast, Collins remains a media-shy figure, who seldom gives interviews and when she does, they are "carefully packaged". Just like Katniss, her protagonist, Collins tries to stay as far as possible from the cameras which make her anxious, and feels that celebrity can become an "empty, even dangerous contrivance" (qted. in Dominus). Despite her distinctive "fine features and long, flowing hair" she still hopes no one would recognize her in the street (Dominus). She does not like to talk too much about herself or her activity and as a result has a really modest low-teck website and has never been known to use Twitter or other sites. She remains full of mysteries and only time may show what other surprises she will make to her public and how much she will evolve as a writer.

Despite the fact that these two authors represent different countries, generations and literary traditions the three elements we are analysing in this article, space, war and survival seem to unite them at a deeper existential as well as artistic level sometimes, making us making us wonder in Baudrillard's style how much of their writing is Simulacra or Simulation; what is real or just a "reflection of a profound reality" (6).

Margaret Eleonore Atwood was born on November 18, 1939 in Ottowa as the second child of a family with modest financial possibilities but with a deep love for knowledge. Her parents, Carl Edmund Atwood, a biologist, and Margaret Doroty (née Killam), a former dietician, had an older son Harold, born in 1937, and a second daughter, Ruth, in 1951. Due to her father's career, the family had to alternate the time spent in the city with that in the bush and the writer recollects that she did not spend a full year in school until she was in grade eight (qted. in Ingersoll 38). This was above all a "definite advantage" as she was exempt from the constraints of the city and the "prudery and snobbery" of other little girls, "their Byzantine social life based on whispering and vicious gossip, and an inability to pick up earthworms without wriggling all over and making mewing noises like a kitten" (Atwood, *Negotiating* 10). Suzanne Collins was born much later, on August 11, 1962 in Hartford, Connecticut as the youngest child of Michael and Jane Collins and had three older siblings Kath, Joanie, and Drew. Because of her father's career, who worked as an Air Force officer and military historian, her family also had to move quite frequently and live on or near military bases in the United States or in Europe. Consequently, from an early age, Atwood and Collins had to accept the idea that moving and adjusting to new places was part of their lives. This might also explain the fact that many of their characters know, as Collins says, "what it feels to be a stranger somewhere" (Henthorne 13).

Both of them have also a special relation with nature. Living in the middle of the bush, little Margaret grew up with the images of "stacks of fresh-cut lumber", "the huge mountain

of sawdust", "the tar smell of heavy canvas tents and the smoke from campfire or rancid smell of fish" (Sullivan 27-28). She admired her family's skills and courage confronting the wilderness and engaged in numerous activities such as swimming, canoeing, scaling fish, shooting bows, arrows and rifles (Sullivan 29-30). Later on she would sarcastically say that: "Americans usually find this account of my childhood- woody, isolated, nomadic – less surprising than do Canadians: after all, it's what the glossy magazine ads say Canada is supposed to be like" (qted in Staines 12). However, Suzanne Collins used to live near a forest too and usually go there to play with her siblings and friends. In addition, her father taught her about hunting and finding food in the wilderness. Suzanne remembers him bringing home mushrooms and cooking them to the dismay of her mother, who would not let the kids go near them, fearing they were poisonous. (qted. in Henthorne 73).

It is interesting to underline the fact that the two writers perceive the woods and recreated them in a slightly different manner, function of their relation to them. For Atwood the bush brought a sense of terror caused by lightning, bears, forest fire, rivers or the permanent sensation of being watched. Still she was able to feel its potent magic that made time seem alive, almost like an "animistic presence" (Sullivan 29). Looking back , she would describe that the vast region as it fallows: "Lake, lake, lake, swamp, sprinkle of low hills, twists of river; ice creeping out from the shores, a place you could find yourself lost in easy as pie, and walk around in circles and die of exposure…". It was a place of "desolation" and "instant panic". But, Atwood was somehow able to "feel comfortable'' there. (qted. in Sullivan 29). Wilderness could become a home for someone who was trained to live in communion with it. Likewise, many of her characters such as the God's Gardeners and other survivors of the virulent pandemic in *MaddAddam*, find refuge within the woods and have the chance to build a better community.

On the other hand, Collins sees the woods above all as a source of food and materials. In her novels, Katniss, her friend, Gale, and many others face the dangers present there, in order to assure the survival of their families and members of their district. Initially, the woods may live the impression that they could be a place of freedom, spiritual quests and recollections but they are soon filled up with microphones and cameras and even transformed into a battle place where the hunters became the game.

Nonetheless, both authors condemn the brutal intervention of man over nature, his pleasure to play God and sound a warning signal regarding the end of resources, environmental degradation and pollution, nuclear and biologic experiments. They see that nature suffers as trees are cut down or changed with artificial ones; animals are hunted to extinction and genetically engineered in order to become "rakunks", "wolvogs", "pigoons" (Atwood, *Oryx and Crake 42*) or mockingjays (Collins, *The Hunger Games* 212); humans are replaced by the placid Children of Crake or the "feral wolf-mutts" (Collins, *The Hunger Games* 331).

The city appears in Atwood's and Collins's descriptions a lab – a labyrinth as well as a laboratory. The city appears for Atwood and Collins as a lab – a labyrinth as well as a laboratory. While growing up, Toronto, might have seemed in Margaret's eyes "an unruly patchwork: certain resonant landscapes, buildings" (Sullivan 44). Built on six rivers, from Rouge River in east to Etobicoke Creek in its west side, the city has an intricate network of wooded ravines Margaret loved to adventure into. As she confessed: "To go down into them is to go down into sleep, away from the conscious electrified life of the houses" (qted. in Sullivan 44). The girl entered this world in defiance of the parental prescription, breaking the rules, just like Elaine in Cat's Eye (1988). The Royal Ontario Museum was also a fascinating place where a child, like Margaret Atwood, who enjoyed spending her time and transformed it into a character in her 1979 novel, *Life Before Man*:

The space seemed endless, labyrinthine, empty of living people, populated by statues and gods and clothing worn by invisible people, and strewn with the kinds of things I otherwise encountered only in adventure stories: crossbows, blowpipes, necklaces dug up from tombs, cave bears, skulls. Our favourites were, of course, the Egyptian mummies, which we approached with a queasy and delicious fear – would they start to move? (qted. in Sullivan 46)

For Suzanne Collins, New York City made a great impact over her life and books. This is huge urban agglomerations, that "never sleeps", fascinates its visitors who go there can find themselves in the middle of a steel and concrete jungle, with plenty of historic monuments, big museums, countless dazzling skyscrapers, trendy neighbourhoods, shopping streets and big parks. This can be an extraordinary but also a dangerous experience. Collin's attention, though, was much more captivated by the hidden world which lies right beneath this metropolis. Far from sight, there is an underworld formed out of 700 miles of tunnels, occasionally lighted by a naked bulb and covered in a grimy steel dust. This can be a terrifying place as speeding trains and the 600-volt third rails could make any misstep fatal, and as it is usually populated by the New York City's homeless and numerous insects and rats. Yet, Collins chose to see this world more like in a Lewis Carol style and sent Gregor, the protagonist of *The Underland Chronicles*, there. She explained her decision to Jen Rees in an interview at Scholastic Press:

I liked the fact that this world was teeming under New York City and nobody was aware of it. That you could be going along preoccupied with your own problems and then whoosh! You take a wrong turn in your laundry room and suddenly a giant cockroach is right in your face. No magic, no space or time travel, there's just a ticket to another world behind your clothes dryer. (qted. in Lusted 30)

The way in which these two authors perceive their own countries seems to be embedded into a typical Canadian or American tradition. Away from Canada and enrolled in a master programme at Harvard University, USA, Margaret Atwood discovered, just like many other fellow writers and artists, that the distance from home offered her a more serious perspective over it:

it [Harvard University] was the place where I started thinking seriously about Canada as having a shape and a culture of its own. Partly because I was studying the literature of the American Puritans, which was not notable for its purely literary values – if one can study this in a university, I thought, why not Canadian literature? (you must understand that at the time Canadian literature was simply not taught in high schools and universities in Canada) – and partly because Boston was, in certain ways, so similar, in climate and landscape, to part of Canada. One began to look for differences. (qted. in Oates 9)

Later on, her novels, such as *The Edible Woman* (1969), *Surfacing* (1972), *Lady Oracle* (1976) *Life before Man* (1979), *Cat's Eye* (1988), *The Robber Bride* (1993) as well as many of her other writings would be set in Canada and would reveal some of problems faced by the women living there and their limited chances to achieve professional and personal happiness. Moreover, they would underline the gradual Canadian independence from British dominance but also that from American cultural infiltration.

However, Atwood would also remove her characters from Canada in an attempt to create a safe distance and criticize Canada's passivity to social issues that plague the world. For instance, in *Bodily Harm* (1981), the Canadian heroine, Rennie, finds herself imprisoned on the fictional Caribbean island St. Antoine, on the brink of a revolution. Likewise, *The Handmaid's Tale* (1985) positions Offred, the protagonist-narrator, within the Republic of Gilead, a dystopian version of the United States. Americans being "more extreme in everything" (qted. in Bloom 14), created a patriarchal society combined with Puritan precepts and Nazi ideology. There women were deprived of all rights, garment regimented, tortured

and executed. As many other fertile women, Offered has to wear a red robe and become a handmaid and breeder children for the governing elite. In short, she is basically a "two-legged womb" (Atwood 136), frequently tortured by the Aunts, a par-military female cadre, and raped by the Commander and his wife Serena Joy. Atwood sees her as "an ordinary, more-or-less cowardly woman (rather than heroine)", who breaks free and flees to Canada to tell her story (qted in Bloom 16). Yet, Canada does not seem to be a place of salvation as the readers find nothing more about the fate of poor Offred. Finally, Atwood's latest trilogy, *MaddAddam,* is set also within the former boundaries of the United States, Canada being barely mention. Nevertheless, the author's choice proves once again Canada's lack of action on the international stage as well as victimising complex, while its big neighbour seems to decide the fate of the whole world. This also proves her statement that "everyone watches the States to see what the country is doing and might be doing ten or fifteen years from now" (qted. in Bloom 14).

Meanwhile, Suzanne Collins felt no need to compare her country with others, even though she had lived many years abroad, in Belgium, or to explore the role of the United States as a superpower. However, *The Hunger Games* trilogy contains plenty of American symbols and focuses more on the inner problems of the country such as economic discrepancy, punitive laws and aggressive mass media, technological and ecological disasters. Additionally, Collin's books reveal a frequently used metaphor that defines American identity – "the salad bowl". The citizens of Panem, living in the thirteen districts or in the Capitol, are not separated only by electrified walls, terrifying punishments and guards but they have different life styles, traditions and customs, as well as skin colours and appearances. However, they can learn to overpass these differences and problems, even the mutual hate and desire of revenge and direct all their energy towards common goals: freedom and democracy. They are able to endure great difficulties and "go on fire" creating an "inferno", just like their modern 'Jeanne d'Arc', Katniss Everdeen (Collins, *Mokingjay* 6).

War and its terrifying consequences have played an important role in the lives and works of both Margaret Atwood and Suzanne Collins. During Atwood's childhood, Canada, as a member of the Allies was ravaged by the losses and social transformations of the Second World War (1940-1945). Ottawa, the capital was still a small provincial city and people faced numerous deprivations as economy was restricted to military necessities. Gas and food were rationed and relocation from one place to another was forbidden unless it had specific causes. Carl Atwood as an employee of the federal Department of Lands and Forests participated to the war effort by conducting his research in northwest Quebec, where he selected the healthy trees that were used in shipbuilding industry. Living in the middle of nature, little Margaret and her parents did not experience war directly. The news they were able to get on the radio, on the days it worked, seemed very far almost unreal (Sullivan 26).Over time, Atwood studied and read avidly many history books especially those about war and important figures such as Napoleon Bonaparte, Erwin Rommel or Winston Churchill, maybe in an attempt to compensate this lack of information.

During the Vietnam War (1954-1975), Atwood was a student in Harvard and witnessed her colleagues' protests against it. But she was not a political activist and stood away from all the manifestations, being absorbed by her writing (Sullivan 170-171). Her 1968 poem, *It is Dangerous to Read Newspapers,* shows nonetheless that she was deeply moved by the tragedies around. She revealed the fact that war had haunted her early years and that as a little child, she could easily liv being unaware of the atrocities taking place: "While I was building neat/ castles in the sandbox,/ the hasty pits were/ filling with bulldozed corpses/ and as I walked to the school/ washed and combed, my feet/ stepping on the cracks in the cement/ detonated red bombs". However, now, as a literate grownup she felt guilty for sitting in her chair "as quietly as a fuse" while "the jungles are flaming, the under-/brush is charged with

soldiers, / the names on the difficult/ maps go up in smoke". She condemns herself: "I am the cause,/ I am a stockpile of chemical/ toys, my body is a deadly gadget,/ I reach out in love, my hands are guns,/ my good intentions are completely lethal". But the personal pronoun "I" does not represent a single person; it embodies all the people who stay way, who do not get involved although they all want peace. Their unspoken wish and unfinished actions of love become explosives. Their lack of action is lethal. Staying away from the newspaper and the "black and white of a war photo", seems an absurd thing to do. There is no escape from the feelings of guilt because as the poet confesses: "Each time I hit a key/ on my electric typewriter,/speaking of peaceful trees/ another village explodes" (Atwood, *Selected Poems* 59).

By contrast, the Collins family have been deeply affected by war for several generations. Suzanne's grandfather was a soldier in the First World War (1914-1918), her uncle died of gas poisoning in the trenches of the Second World War (1940-1945) and her father served in the Vietnam War (1954-1975). In 1968, when she was only six year old, the Air Force sent Michael Collins to fight in the war between U.S.-backed anti-Communist forces and the North Vietnamese Communist army. Jane Collins tried to prevent their children from seeing photos from the action field on television and in the newspapers. Sometimes, however, Suzanne saw them by accident and got frightened as she knew her father was working in such a dangerous place. She missed him greatly during that period and as a grownup woman, she confessed in an interview for the New York Times magazine: "If your parent is deployed and you are that young, you spend the whole time wondering where they are and waiting for them to come home" (Lusted 13). When her father came back from Vietnam a year later, he suffered extreme anxiety resulting from intensely traumatic experiences. Anxiety disorders, such as post-traumatic stress disorder (PTSD), are common among soldiers returning from war. For the rest of his life, Michael Collins had nightmares and sometimes Suzanne would wake up during the night to hear him crying out in his sleep. That is why there is no wonder that most of her characters are traumatized and suffer from different anxieties after surviving the Hunger Games or the battles against the Panem.

Suzanne continued to learn many things about war from her father who got a doctorate in political science and taught history at West Point, a prestigious U.S. Army military college in New York. His goal was to educate his children about war and lectured them in graphic detail about battles, weapons, and military strategy. As the writer remembers, "It wasn't enough to visit a battle field, we needed to know why the battle occurred, how it played out, and the consequences" (Margolis 2008). But, Michael was a talented storyteller and knew how to talk about historical events in ways that captivated his audience. Suzanne would also have more opportunities to learn about wars, while living in Brussels, Belgium, between 1974 and 1977; a period during which her father held a position with NATO. There, a field of poppy flowers near their home turned into a lesson about the horrors of the World War I and its lethal weapons. It also exposed her to a literary perspective on war as her father recited John McCrae's "In Flanders Fields", a poem in which a recently killed soldier buried beneath poppies entreats the living to continue to fight so that he and the other dead fellows could rest in peace. Likewise, a trip to a castle, which Suzanne imagined would be as magical as a fairy tale, became a lecture about historical military fortresses. Her dad showed her arrow slits in the walls and the places where the castle's medieval defenders would have poured boiling oil on their enemies although it all that was not exactly what Suzanne had expected. These events were later described by Collins as being "transformative" since she realized that behind many beautiful things there was usually something dark such as war and crime (Dominus). Moreover, her father's trauma, nightmares, and obsession with military battle history would make her understand that war does not affect only the person who fights on the field but also

his family life. They would also make her want to educate readers and teach children from an early age about war.

The fact that Margaret Atwood and Suzanne Collins experienced war in a different way can also be seen within their novels. For instance, Atwood's novels, especially *MaddAddam*, *The Handmaid's Tale,* mention a war or even several wars taking place somewhere in the background and becoming a source of real terror for the characters who are isolated and have almost no access to information. There can be an apocalypse, the whole world might collapse, and the protagonists find themselves prisoners in a micro universe whether it is a Commander's house, a cubicle, a laboratory, a prison or a forest. Meanwhile, in *The Hunger Games*, the citizens of Panem preserve the memory of a great war and continue to face its tragic consequences through restrictions, torture and public executions. As they "catch fire" and rebel against the totalitarian regime lead by President Snow, they try to establish a New World Order (in a typical American way) despite the fact that their families and friends, all the things they care about, die or are destroyed.

Death and its effects are depicted by Atwood and Collins in a gothic style, deeply influenced by their passion for Edgar Allan Poe's writings. During the long winters spent in Toronto, Margaret Atwood used to retreat herself in the basement of her house and read the *Raven* and other short stories feeling her heart bumping out of her chest (Sullivan 61). Likewise, Collins recalls her great interest in Poe's tales and credits Miss Vance, her secondary school English teacher, for it: "On rainy days, she would take whoever was interested over to the side and read us Edgar Allan Poe stories. She didn't think we were too young to hear it. And we were riveted. That made a huge impression on me" (qted in Lusted16).

Their books, especially their dystopias, display some of Poe's ideas about good writing mentioned in *The Philosophy of Composition* (1846). Though, they do not fit Poe's rule regarding the short dimensions of the literary works as they form big trilogies, their plots and structures combine spontaneity and intuition with a methodical analysis. Both Atwood and Collins allow the public, as Poe advices, "to take a peep behind the scenes... at the fully matured fancies discarded in despair... at the cautious selections and rejections" (Poe 19). They plan carefully their works and decide right from the beginning how they are going to end and what kind of emotional response, or "effect" they would like to obtain. All the elements such as the tone, theme, setting, characters, conflict, and plot have to be specially chosen in order to create a "unity of effect". Poe decides to write on "the death... of a beautiful woman" as it "is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover" (20). Such a private and painful situation can deeply tough the readers. Atwood and Collins also talk a lot about death and overlap the murder of beautiful Oryx or that of the young Ruth with the destruction of big communities and even the erase of the whole human race. However, while the deaths of those girls ravage the public who grows fond of them, the mass crimes seem to have a less powerful effect. As the magnitude of the disaster rises, the characters of the books as well as the readers become immune to all the obscene and horrifying events. This discrepancy of attitudes and feelings revealed by the two trilogies, can be very well expressed by Joseph Stalin's words "A single death is a tragedy; a million deaths is a statistic".

The idea of surviving in difficult conditions has also preoccupied the two authors. The first one has been obsessed by it from a very young age when she almost memorized Ellsworth Jaeger's five hundred pages long *Wildwood Wisdom* (Sullivan 51). This book offered precise instructions and illustrations on how to become an expert in woods. Thus, Margaret learned numerous practical things like building a tent in proper places, skinning a deer, making fire, building differed hand-made instruments, fighting against starvation using a list of forest edibles. She was interested in the author's advice such as: "Remember, you're

not lost. It's your camp that is lost" or "Don't panic. Look around you. Use what you've got" and transposed them in her following books, more obviously in the *MaddAddam* trilogy (Sullivan 51). Her protagonists such as Snowman, Toby, Ren or Zeb survive a pandemic created by Crake, a modern Frankenstein, who plans to end the whole mankind and replace it with a species of genetically engineered humanoids. The characters, who except Snowman, have been trained by the God's Gardeners, apply different rules regarding food, finding shelter, and ensuring their own protection. They do everything that is necessary in order to save their lives, fight their enemies, the Painballers, and compete against numerous mutated creatures.

However, the idea of survival overpasses in Atwood's views its concrete meaning and becomes a unifying symbol for Canadians resembling the American Frontier or the British Island. In her controversial study, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972), Atwood also argued that Canadian literature and culture exists only because ambitious and hardworking writers and artists are fighting to survive and to ensure the survival of their works.

Collins, on the other hand, became interested in survival during her extensive research for *The Hunger Games*. Asked what the three things she would take with her on a deserted island she answered with humour: "matches, a limitless supply of drinking water and a really amazing surviving book" (Scholastic). Katniss, her protagonist, also focuses on these things and finds herself in a permanent search for supplies, tools, medicine. She does her best to survive the violent attracts of the other tributes or of the Gamemakers and to protect Ruth and Peeta. Soon, she would become the Mokingjay, the symbol of the revolution and learn that: "We have to stop viewing one another as enemies. At this point, unity is essential for our survival" (Collins, *Mockingjay* 831). There is no doubt that the idea of survival through national unity promoted by Collins's novels has its roots in the American history and the creation of the United States. Obviously, just like in Atwood's case, the idea of survival overpasses initial apprehension, defining not only the fate of a single individual or of a group but that of a whole nation.

In the end, we underline the fact that nothing happens by chance when it comes to Margaret Atwood and Suzanne Collins and that the association between the two of them can be taken to a deeper level of analysis. Although they represent different generations and countries, and have been influenced by different historical contexts and literary traditions, the ways in which they chose to understand and transfer into literature three problematic issues such as space, war and survival can bring them on a common ground. Finally, we stress that their dystopian trilogies, *MaddAddam* and *The Hunger Games* seem to provide a spark that properly attended by curious researchers may lead to a new range of unexpected connections between these two authors and their works.

This work was cofinaced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network.

Cited Works

Atwood, Margaret. *Selected Poems, 1965-1975.* Boston: Houghton Mifflin, 1976.

----------. *Oryx and Crake*. Random House, New York, 2003.

----------.*The Handmaid's Tale*. Houghton Mifflin Company, Boston, 1986.

----------.*MaddAddam.* Random House, New York. 2013.

----------. *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation.* Ann Arbor: U of Michigan, 1994.

Bloom, Harold. *Bloom's Guides: Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. eds. Jenn McKee and Frank Diamond. New York: Infobase Publishing, 2004.

Collins, Suzanne. *The Hunger Games*. Scholastic Press. New York. 2008.

----------. *Mockingjay*, Scholastic Press. New York. 2010.

Dominus, Susan. *Suzanne Collins's War Stories for Kids*. The New York Times magazine, April 8, 2011.

Henthorne, Tom. *Approaching the Hunger Games Trilogy: A Literary and Cultural Analysis*. NC: McFarland, Jefferson, 2012.

Howells, Coral Ann (ed). *The Cambridge Companion to Margaret Atwood.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Ingersoll, Earl G. (ed). *Waltzing Again: New and Selected Conversations with Margaret Atwood*. Ontario Review Press: Princeton, 2006.

Joyce Carol Oates, "A Conversation with Margaret Atwood," in *The Ontario Review 9* (Fall–Winter 1978–79): p. 9.

Lusted, Marcia Amidon. *USA Today: Suzanne Collins: Words on Fire*, Lerner Publishing Group, Minneapolis, 2013.

Margolis, Rick. A Killer Story: An Interview with Suzanne Collins, Author of 'The Hunger Games', School Library Journal, September 1, 2008.

Poe, Edgar Allan. *The Raven; The Philosophy of Composition.* Northeastern UP, Boston, 1986.

Staines, David. "Margaret Atwood in her Canadian context" in *The Cambridge Companion to Margaret Atwood.* Howells, Coral Ann (ed). Cambridge: Cambridge University Press, 2006. pp 12-27.

Sullivan, Rosemary. *The Red Shoes: Margaret Atwood Starting Out.* Toronto: Harper Flamingo Canada. 1998.

THE APPRECIATIVE MODE IN OLD ROMANIAN LANGUAGE

Iuliana-Valentina BOBOACĂ
University of Piteşti

Abstract: The analysis of appreciative modality in Old Romanian language, in terms of linguistics, seeks a description of the phenomenon under the literary norms of the time, with a reference to the current situation in the Romanian language.

Keywords: modality, subjective, context, discourse, language.

Limba n'are niciun caracter regional, ci e vădit adaptată după aceia din cărţile bisericeşti: nu arare ori se întîlnesc şi arhaismele din acestea, precum şi condiţionalul cu ***să****, întrebuinţarea unor perfecte simple învechite, că* ***feaciu,*** *şi a unor cuvinte anticvate, precum sunt* ***mesereare****,* ***cărtulariu****, ş.a.*

N. Iorga[1]

Modalitatea apreciativă implică un număr mare de marcatori evaluativi prin care locutorul, ca instanţă emiţătoare, sau colectivitatea (evaluatorul generic) îşi exprimă atitudinea subiectivă faţă de conţinutul propoziţional, considerat în raport cu situaţia extralingvistică ce a generat enunţarea. De aceea acest tip de modalizare a fost considerat ca cel mai subiectiv în raport cu toate celelalte.

Filosoful german Kant afirmă despre judecată, în distincţia pe care acesta o face între judecata de determinare şi judecata de reflexie, că este posibil să fie şi de natură estetică: "atunci când predicatul judecăţii *nu poate fi de fel concept al unui obiect*, întrucât nu aparţine nicidecum facultăţii de cunoaştere: vinul e plăcut"[2]. În cazul dat, predicatul exprimă nemijlocit relaţia unei reprezentări cu sentimentul de plăcere, nu cu facultatea de cunoaştere.[3]

În acest tip de judecată, factorul determinant este senzaţia, una singură, care nu poate să fie niciodată semnificaţia unui obiect: de plăcere sau neplăcere, fiind singura senzaţie doar de natură subiectivă, deoarece restul pot fi asociate facultăţii cunoaşterii.

1.1. Important este că aceşti marcatori evaluativi se întâlnesc în toate sectoarele limbii (în rândul tuturor părţilor de vorbire cu conţinut lexematic, de la substantiv până la interjecţie). De asemenea, se află şi la nivel suprasegmental, în diferitele forme ale conturului intonaţional. Acest lucru poate fi detectat la nivelul textelor scrise, mai ales la actele de vorbire interogative şi exclamative. Se poate întâlni însă la aproape toate tipurile de texte, chiar la cele enunţiative. Astfel, sensul propoziţiei *Ea este foarte deşteaptă* se poate schimba în funcţie de intonaţie şi context.

1.2. În limba română veche, se întâlnesc toate tipurile de marcatori evaluativi, mai puţin elemente neologice din cadrul fiecărui tip, care au fost adăugate în procesul de modernizare a limbii române literare şi de extindere a seriilor sinonimice: verbe şi expresii apreciative, interjecţii şi particule exclamative.

2. Subiectivitatea aprecierii se exprimă în limba veche, cel mai frecvent, prin expresii de tipul *e bine, e rău.* Acestea sunt urmate, de regulă, de propoziţii care transmit ce anume este apreciat: *Sufletului iaste bine să-lu ferimu de troate păcatele ceale necuvioasele şi să-lu aducemu spre rodurile bunătăţiloru* (CÎ: 359).

[1] Iorga, N., 1925: 237
[2] Kant, 1981: 121
[3] *Ibidem.*

Uneori se simte nevoia unei aprecieri duble sau a unui argument de autoritate în apreciere: *Ci mai bine iaste şi mai cu socoteală să se zică că de cătră răsărit se hotăraşte cu Niprul* (ITR: 160); *Zice Domnul Dumnezeu: Nu e bine cum omul să fie singur... face lui, cine să fie pre lângă el* (CLR: 196).

O marcă deosebit de importantă în modalizarea apreciativă este intonaţia, dar aceasta se poate observa mai ales în discursurile ce conţin exclamaţii, interjecţii, când sunt însoţite, aşadar, de componente afective: *O, fătul mieu şi voi fraţilor, cât* ***iaste de bine*** *să mângâiaţi pre boiari şi pre slugile voastre în toată vremea şi să vă sfătuiţi cu dânşii în tot ceasul şi să luaţi sfat şi de la cei mari şi de la cei ai doilea şi de la cei mai de jos, că aşa se cade* (ÎNB: 196); *Vedeţi, fraţilor, cât* ***iaste de bine*** *să nu facă cineva rău pentru rău?* (ÎNB: 254).

Multe dintre aceste tipuri de construcţii se întâlnesc cu infinitivul în locul conjunctivului, dar, din punct de vedere semantic, mesajul este acelaşi*: Şi deca-lu strinseră elu cu oajde, dzise către cela ce sta...* ***binre easte*** *voao a-l bate?* (CV: 272); *O, iubitul mieu fiiu cât* ***iaste de bine*** *a lăcui omul tot cu Dumnezeu şi a petrece cu Dânsul şi a fi cu El în veci* (ÎNB: 128*);* ***Bine e*** *a te ţinea întru aceasta şi încă de aceasta să nu pângăreşti mâna ta, căci temătorilor de Dumnezău ieşi-vor toate* (BB: 449); *Mai* ***bine e*** *a mearge la casa plângerii decât a mearge la casa de băutură... mai* ***bine e*** *a auzi certarea înţeleptului decât omul ce aude cântările celor fără minte* (BB; 449); *Pentru aceaia adevăr zic voao că bogatului* ***e greu*** *a întra în împărăţia ceriului* (CTE: 69); *Au mai* ***bine iaste*** *să umblăm după cuvintele lui Hristos şi să dobândim viaţa de veci, carea nu trece niciodată în veci* (ÎNB: 179).

Uneori, se întâlneşte şi supinul, având ca şi infinitivul, în astfel de construcţii, valoare verbală preponderentă: *...zice Gopeltin şi alţii că mai mult sânt* ***de râs*** *decât* ***de crezut****, pentru că aceale trei neamuri de oameni... lesne acei varvari limba lor îş strica, vrând mai mult cu a romanilor* ***a*** *o* ***amesteca*** (ITR: 171).

Alteori, construcţiile recurg la aprecieri obiectuale fără să presupună prezenţa unei propoziţii: *Bine-i, zău, Domnul cu voi!* (PO: 157); *Nu-i bine aceaea ce tu faci* (PO: 176); *Mai bună e vedearea ochilor decât cel ce mearge cu sufletul... mai bun iaste numele decât undelemn bun şi ziua morţii decât ziua naşterii* (BB: 449); *Să hie de învăţătură ce ieste bine şi ce ieste rău şi de ce-i să să ferească şi ce va urma hiecine* (LTM: 236).

Cu aceeaşi valoare evaluativă se întâlnesc şi alte expresii, în mare parte sinonime (*e greu, e lesne, a-i părea*): *Pentru aceaia adevăr zic voao că bogatului* ***e greu*** *a întra în împărăţia ceriului* (CTE: 69); *Dereptu grăescu voao că nu* ***e lesne*** *a întra bogatulu in împărăţiia ceriului* (CÎ: 288); *Mai în toate limbile vedem că au acest izvod, de scriu cu stihuri, pentru că foarte-****i lesne*** *a găsi îndegrabă ce vei vrea să cauţi* (NTB: 115); *Mie-****mi pare*** *să fie mai bun numele cel bun decât avuţiia cea multă* (ÎNB: 193-194); *Iar înţelepciunea şi vitejia de la beţie să nu o crezi, chiar de* ***ţe-ar părea*** *că sânt cât de bine tocmite* (ÎNB: 200). *De acest amu cuvânt iaste adeverit că altul iaste de seamănă şi altul iaste de seceră* (CTE: 47); *Şi-i era drag a ceti la scripturi, deci afla cuvinte scumpe şi nu se afla nime să i le spue* (MO: 179).

Aprecierea poate fi uneori nuanţată şi polarizată antonimic (*a-i părea – a-i părea bine/a-i părea rău*): *Şi Iuda Iscariot, fiind fur, părutu-i-au lui rău ş-au murguit pre muiare prentru vărsatul mirului pre trupul lu Iisus* (CTE: 156); *Şi lă păru bine de Alexandru că pesti mult* (A: 201).

În cele mai multe dintre aceste enunţuri se poate vedea că în structura argumentală a verbului apare Experimentatorul realizat prin nume în Dativ, ceea ce se întâmplă şi cu verbul *a plăcea: Ce nu plăcu acesta pizmeei cumu-şi grăiaşte* (MO: 152).

Valoare apreciativă cu o marcare destul de evidentă a subiectivităţii au şi verbele şi expresiile: *a se bucura, a fi bucuros, a se mira: Bucură-te suflete, că şi eu mă bucur de tine că ai făcut voia lu Dumnedzeu* (CS: 247); *De elu bucuraţi-vă puţinu acmu se frumosu easte* (CV: 367); *Şi aşa viindu Ştefan–vodă... era bucuros să să tulbure ţările aceste în vrun chip* (LTM:

235); *Iar Alexandru să spămîntă şi să miră mult şi zise: O, dragă împărătească, aşa n-am văzut* (A: 196); *... cându văzu scara el se miră şi zise: Că iaste Dumnezeu spre loculu acesta eu n-am ştiutu. Că în moşia lui numai părea-i că va fi Dumnezeu, nu pretutindenea* (CÎ: 243).

Marcatori forte pot fi şi interjecţiile, în absenţa verbelor, mai ales datorită conţinutului afectiv pe care-l vehiculează, semnalat intonaţional în discurs: ***Amar*** *celora ce, deaca se scoală dimineaţa ei caută rachiul...* ***Amar*** *şi ţie, ticăloase suflete că tu totdeauna faci lucruri de ocară şi de batjocură, ca aceasta şi nu-şi iaste nici ruşine, nici frică!* (ÎNB: 191); *Atuncea va fi ferice de cela ce va afla şi va câştiga îndrăzneală... Şi* ***vai*** *de cela ce să va afla că au lăcuit în traiu şi în viaţă spurcată în lumea aceasta* (ÎNB: 124). De multe ori, acestea sunt însoţite de vocative: *O,* ***vai*** *de mine, Alexandre, amărita-m de mine, dragul meu Alexandre* (A: 226); *O,* ***amar*** *mie, Alexandre, astăzi întunecă lume şi să mă plângă soarele şi luna şi stelele... O, dragul mieu Alexandre, dulce împărat prespe toţi împăraţii...* (A: 227*);* ***Vai*** *ţie, cetate care împăratul tău iaste tânăr şi boierii tăi dimineaţa mănâncă!* (BB: 451); ***Vai*** *eu, căci se sfârşaşte sufletul pre cei omorâţi* (BB: 495).

3. Modalitatea apreciativă este cea mai subiectivă dintre toate tipurile de modalităţi, chiar dacă se poate reflecta în forme obiective sau impersonale (opinia curentă, adică tot atitudine subiectivă). Dacă la celelalte tipuri de modalităţi, atitudinea se poate raporta la stări de lucruri, modalitatea apreciativă se centrează nu numai pe acestea din urmă, cât şi pe obiecte, entităţi izolate: *E frumos să fii bun. Bunătatea e frumoasă. Bunul e frumos*.

Acest tip de modalizare raportează conţinutul enunţului la vorbitor şi la momentul enunţării: *Mă bucur că afară ninge,* dar şi la mijloace lingvistice care se pot folosi descriptiv (nonmodal): *Ieri m-am bucurat de soare. El s-a întristat că a plouat ieri*.

Sunt folosite conjuncţiile subordonatoare *că/să* şi, în funcţie de alegere, ele precedă modurile indicativ: *E bine că a plecat fericit*, respectiv conjunctiv: *E rău să plece supărat*. Tot de folosirea acestor două conjuncţii se impune şi sensul propoziţiei modalizate, când se foloseşte conjuncţia subordonatoare *că* tratăm cu un sens referenţial, iar când e ocurentă conjuncţia *să*, sensul devine generic. Prin sensul generic, modalitatea apreciativă se aseamănă cu modalitatatea deontică, diferenţa dintre aceste tipuri de modalităţi constă în faptul că prima pune accentul pe evaluare, implicând o recomandare, iar cea de-a doua, deşi bazată pe evaluare, pune pe primul loc consecinţa normativă a acesteia.

Modalitatea apreciativă poate fi: explicit subiectivă – emotivă – (verbul este la persoana 1: *apreciez, îmi place* etc.) sau formal obiectivă – non-emotivă sau evaluativă – (*e frumos, e corect*).

Mijloacele exprimării acestei modalizări sunt: verbele cu sens lexical apreciativ, anumite construcţii cu adverbe şi locuţiuni adverbiale, cu adjective sau substantive specializate, interjecţii şi particule exclamative şi intonaţia.

Verbele cu sens lexical apreciativ se împart în: verbe impersonale (*a-i plăcea că.../să..., a merita să..., a-l durea că..., a-l deprima că.../ să...)* şi verbe personale (*a aprecia că..., a detesta să..., a urî să..., a regreta că..., a se bucura că.../să..., a-l uimi că..., a-l surprinde că...*).

Adverbe şi locuţiuni adverbiale apreciative, de tipul: (*e) ciudat/bine/rău/de mirare că...* sunt urmate de adjective cu utilizare adverbială care au ca valori genericul, importanţa, utilitatea, efectul, emoţia ş.a.: *curios, minunat, superb, surprinzător, paradoxal, regretabil, trist, util, cinstit, important, semnificativ, caracteristic, esenţial*...; expresiile: *îmi pare bine/rău că.../să...,* locuţiunile adverbiale: *din fericire/nefericire/păcate/nenorocire: Din păcate, gestul rămâne fără nicio finalitate.* O parte dintre adjective intră în construcţii modalizante, subiective, putând primi şi mărci ale gradării (*bucuros, supărat, trist* ş.a.)*: Sunt foarte bucuroasă că te văd/să văd că eşti bine.*

Un număr mare de substantive pot exprima lexical evaluarea pozitivă/negativă intrând în construcţii de tipul: *noroc/păcat că...; e păcat că..., e (o) (mare) nenorocire că...,*

problema e că..., lucru interesant că..., a avea bucuria/plăcerea să.../de a...; a-i fi frică/teamă/jale.

Anumite cuvinte exclamative devin modalizatori apreciativi: *ce/ce mai..., cât de...*, expresii exclamative: *Slavă Domnului!; Doamne fereşte!; Of, Doamne*!; interjecţii: *vai, ah, ei* – împreună cu intonaţia de apreciere sau respingere.

4. Din multitudinea de exemple oferite, se poate observa că modalitatea apreciativă a fost și este o categorie bogată în mijloace de realizare. Este considerată cea mai subiectivă formă de modalitate, prin care emitentul exprimă gradul pozitiv, negativ sau afectiv al unui fapt. Se realizează în mod lexical, prin exclamative, prin construcții impersonale, cu ajutorul unor verbe și locuțiuni adverbiale apreciative.

5. Bibliografie:

1. A – *Alexandria* (Ediţie Fl. Zgraon), Bucureşti, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, 2006.
2. BB – *Biblia adică dumnezeiasca scriptură a Vechiului şi Noului Testament tipărită întâia oară la 1688,* Bucureşti, Editura Institutului Biblic, 1988.
3. CÎ – Coresi, *Carte cu învăţătură*, (Ediţie S. Puşcariu, Al. Procopovici), Bucureşti, 1914.
4. CLR – *Crestomaţia limbii române vechi*, (Ediţie Al. Mareş), Bucureşti, Editura Academiei Române, 1994.
5. CS – *Codicele Sturzan,* (Ediţie Gh. Chivu), Bucureşti, Editura Academiei Române, 1993.
6. CTE – Coresi, *Tâlcul Evangheliilor şi Molitvelnic românesc* (Ediţie Vl. Drîmba şi I. Gheţie), Bucureşti, Editura Academiei Române, 1998.
7. CV – *Codicele voroneţean* (Ediţie. M. Costinescu), Bucureşti, Editura Minerva, 1981.
8. Iorga, N., 1925 – *Istoria literaturii românești*, Ediția a II-a revăzută și larg întregită, București, Editura librăriei Pavel Suru, Calea Victoriei 73.
9. ÎNB – *Învăţăturile Sfântului Voievod Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* (Ediţie D. Zamfirescu şi Gh. Mihăilă), Bucureşti, Editura Roza Vânturilor, 2010.
10. Kant, 1981 – Immanuel Kant, *Despre frumos și bine,* București, Editura Minerva.
11. LTM – *Letopiseţul Ţării Moldovei* (Ediţie Tatiana Celac), Chişinău, Editura Hyperion, 1990.
12. MO – Moxalie, *Cronica universală*, (Ediție G. Mihăilă), București, Editura Minerva, 1989.
13. NTB – *Noul Testament, tipărit pentru prima oară în limba română la 1648*, Alba Iulia, Editura Episcopiei Ortodoxe Române, 1988.
14. PO – *Palia de la Orăştie* (Ediţie V. Arvinte, I. Caproşu şi Al. Gafton), Iaşi, Editura Universităţii Al. I. Cuza", 2005.

NOTĂ:
Această cercetare a fost efectuată prin Proiectul POSDRU/159/1.5/S/138963 – „Performanţă sustenabilă în cercetarea doctorală şi post doctorală - PERFORM", cofinanţat de Fondul Social European.

"THE ROMANIAN POSTMODERNISM": DICHOTOMIES UNDER DEBATE

Bogdan RAŢIU
"Bolyai Farkas" Theoretic Highschool, Târgu-Mureş

Abstract: In this study we propose to debate some problems raised by the volume Romanian Postmodernism written by Mircea Cărtărescu: which is the motivation behind the binary approach of the critical text, a reproach brought by the majority of essayists; what are the dominants of the critical consciousness of the author; and, last but not least, how much of the postmodernism theorized in the volume can be applied in his creation, through the rational-imaginary dichotomy. We will bring into discussion the critical reception of the volume, but also some associations and differences with the other theories of postmodernism analysed in specialized literature.

Keywords: Romanian Postmodernism, romanticism, modernism , critical discourse, socio-cultural context .

Postmodernismul românesc[1] este un curent literar apărut în literatura română în anii '80. Bibliografia dedicată acestei paradigme cuprinde numeroase definiri, observaţii, asocieri, diferenţieri, abordări transdisciplinare, fiecare teoretician încercând să dea tonul unui curent paradoxal prin definire şi manifestare. În acest context, a mai aduce ceva nou în legătura cu definirea postmodernismului e aproape imposibil. Ne propunem, însă, să dezbatem câteva probleme care se ridică asupra volumului *Postmodernismul românesc*, realizat de Mircea Cărtărescu: (1) care este motivaţia ce stă în spatele abordării binare a textului critic, fapt reproşat de majoritatea eseiştilor; (2) care sunt dominantele conştiinţei critice a autorului; şi, nu în ultimul rând, (3) cât de aplicabil e postmodernismul teoretizat de autor în creaţia sa, prin dihotomia raţional-imaginar.

Matei Călinescu, Mihai I. Spăriosu, Cristian Moraru, ca să-i numim doar pe românii din universităţile occidentale care resimt specificul literaturii noastre, apoi Gheorghe Crăciun cu volumul colectiv din 1994 sau majoritatea criticilor perioadei douămiiste, dedică o serie de studii, analize, eseuri prin care postmodernismul devine unul dintre cele mai teoretizate concepte culturale.

Volum de istorie şi critică literară, *Postmodernismul românesc*, este un metadiscurs, un proiect dedublant faţă de literatura postmodernă românească. La rândul său, acest volum completează mimetic atitudinalul optzecist, devenind, acum, propriul nostru discurs-obiect. E un lanţ analogic interpretativ care mijloceşte cunoaşterea punctelor fundamentale ale postmodernismului.

Volumul luat în discuţie este produsul unui act al narcisismului, al dorinţei de acaparare a cât mai mult din ceea ce tinde să fie sub propria semnătură. În cazul autorului, căutarea şi definirea postmodernismului românesc conduce la o identificare a certitudinii.

[1] Jocul dublului poate fi determinat şi de afirmaţia: „postmodernismul înseamnă aproape *totul* (o variantă antifrastică a lui *nimic*)" în Magdalena Bedrosian *et alii* (coord), *Dicţionarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006, p. 412. Eugen Negrici consideră că postmodernismul ca şi concept este în declin din cauza impreciziei termenului, a confuziei gnoseologice şi proliferării sensurilor devenind „totul şi nimic" şi a incapacităţii sale de a răspunde nevoii perioadei comuniste şi postrevoluţionare, *cf. Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008, p. 169.

Mircea Cărtărescu e un scriitor profesionist, conştient de schimbarea de paradigmă din Occident, realizând seminarii şi pregătire în domeniul postmodernismului[2].

Mircea Cărtărescu, prin volumul *Postmodernismul românesc,* încearcă poziţionarea caracteristicilor, formelor şi discursurilor literaturii postmoderne româneşti în memoria colectivităţii. Conştient fiind, că face parte din primul grup de studenţi care încearcă să concretizeze postmodernismul în literatura noastră, autorul dedică acestei paradigme culturale o definire amplă, o exegeză capabilă să ofere stabilitate generaţiei.

În anii '80, conservatorismului cultural, promovat de discipolii lui Constantin Noica, i se opune postmodernismul românesc[3], devenit un concept mai mult teoretizat decât acceptat şi utilizat de marea masă. Este un termen polimorf, înţeles fie în sensul de contemporaneitate (Andrei Pleşu), fie ca mit cultural (Monica Spiridon), un concept literar fără suport ideologic şi social (Mircea Martin) sau ca manifestare a unui decalaj între literatură şi societate (Sorin Alexandrescu) sau imaginea unui modern alienat (Horia Roman Patapievici). Termenul de postmodernism este utilizat pentru prima dată în revista *Secolul 20*, nr. 4 din 1978, în care sunt publicate texte din Donald Barthelme cu un studiu de Andrei Brezianu *Post-modernii americani, o traiectorie spre viitor.* Apoi este folosit în 1986 de Nicolae Manolescu, în cercul de critică literară de la Universitatea din Bucureşti, iar un moment definitoriu este apariţia numărului din *Caiete critice* din 1986, editat de Eugen Simion, Mircea Iorgulescu, Ion Bogdan Lefter, Damian Necula. Contextul definirii postmodernismului este unul ce are înrădăcinată dorinţa de vehiculare a conceptelor din Vest, dar, în acelaşi timp, o situaţie social-culturală specifică zonei de Est, definită de Caius Dobrescu prin **duplicitate.**

Mircea Cărtărescu îşi prezintă punctul de vedere şi consideraţiile rezultate din cercetarea întreprinsă în trei părţi: *Postmodernitatea ca experienţă ontologică, epistemologică şi istorică slabă*, cuprinzând şase capitole, *Postmodernismul: sfârşitul artelor sau un nou început?,* dezvoltat în şapte capitole, cu o ultimă parte direcţionată *Către un postmodernism românesc*, alcătuită din paisprezece capitole. Capitolele sunt organizate deductiv, oferind un demers logic şi sigur, iar prin înlănţuirea teoreticienilor, se creează un metadiscurs al căutării, Mircea Cărtărescu devenind personajul propriei înfăptuiri. Neliniştea autorului se observă din metadiscursul critic; oricât ar părea de sigur pe sine, cristalizarea postmodernismului se face ritmic; dorinţa de lămurire şi de supravieţuire a acestei literaturi este realizată în tandem cu ritmul cunoaşterii şi al dezvoltării modalităţilor scripturale.

Criticul Mircea Cărtărescu pare la prima vedere modern, folosindu-se de un model de gândire binar[4], încercând să surprindă nuanţe, complexităţi, organizări multistratificate şi, până la urmă, să justifice existenţe[5] opunându-se viziunii lui Ang Ien din 1996, care consideră că paradigma postmodernismului nu susţine caracterul binar specific unui discurs modern (modern - premodern, occidental - nonoccidental, prezent - trecut, emiţător - receptor, sine -

[2] A se vedea Mircea Cărtărescu, „Postmodernity as a 'weak' ontological, epistemological and historical experience", în Ştefan Borbély, Mircea Cărtărescu et alii., *New Europe College Yearbook 1996-1997*, Bucureşti, 2000, pp. 93-128.

[3] Pentru mai multe detalii a se vedea Caius Dobrescu, *Revoluţia radială: o critică a conceptului de „postmodernism" dinspre înţelegerea plurală şi deschisă a culturii burgheze*, Editura Universităţii *Transilvania*, Braşov, 2008, pp. 250-253.

[4] Virgil Nemoianu, *Postmodernismul şi identităţile culturale: conflicte şi coexistenţă*, trad. de Laura Carmen Cuţitaru, postfaţă de Codrin Liviu Cuţitaru, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2011, p. 303; a se vedea şi Linda Hucheon, *Poetica postmodernismului*, trad. de Dan Popescu, Editura Univers, Bucuresti, 2002, p. 43: „totuşi opoziţiile binare, care sunt de obicei etalate atunci când se scrie despre postmodernism – între trecut şi prezent, modern şi postmodern... – ar trebui probabil aduse în discuţie şi numai pentru că postmodernismul, ca şi retorica rupturii, numeşte şi constituie literalmente prpria-i identitate paradoxală" .

[5] Virgil Nemoianu, *op. cit*., pp. 303-304.

altul).[6] Totuşi, prin această dualitate a eseului, autorul îşi anunţă caracterul postmodern, dacă e să ne alăturăm opiniei lui Virgil Nemoianu, şi analizând din perspectiva teoriei temperate, a unui curent clasicizat în Occident. Însă, din această dihotomie, se observă o dominantă a principiului intern de supravieţuire: întoarcerea spre ceea ce e o certitudine, spre ceea ce se poate cunoaşte comparativ sau prin balansul general - particular, abstract - concret, teorii - texte literare.

În primul rând, discursul critic urmăreşte un model bine organizat al principiilor argumentării, fiind un demers de validare şi argumentare a postmodernismului. Este un discurs ce se vrea dialogic, vizând apariţia şi experienţa postmodernismului:

„În literatura română chiar şi în condiţiile nefavorabile ale lumii comuniste, literatura postmodernă a luptat pentru legitimitate şi, după o experienţă *underground* de literatură alternativă, s-a impus, către 1980, ca literatură *normală* a vremii, destul de permisivă teoretic ca să înglobeze – alterându-le însă definitiv semnificaţia ideologică, pentru că postmodernismul *nu* este un eclectism – toate experienţele artistice ale modernităţii şi, in extremis, ale literaturii clasice de asemenea. Prin aceasta, sensul însuşi al culturii şi al literaturii ca profesii paradigmatice s-a modificat profund către un concept extensiv, de simultaneitate şi coplanaritate. Prin conceptul postmodern literatura română s-a re-sincronizat cu pulsul spiritual al lumii occidentale, democratice şi liberale, *id est* al lumii *civilizate*."[7]

Am extras întreg fragmentul final al tezei lui Mircea Cărtărescu pentru a sublinia coordonatele în jurul cărora s-a construit treptat edificiul teoretic al curentului. Structurile binare estetic - ideologic, anii '80 - anii '90, modernitate - postmodernitate, modernism - postmodernism, poezie - proză, diacronie - sincronie, individ - grup, cercetare - experienţă conduc spre căutarea cunoaşterii şi spre constituirea discursului. Lucid, reflexiv, sigur pe actul experimentării şi al exprimării, criticul Mircea Cărtărescu poziţionează destul de în faţă importanţa noului curent[8], redând prin forţa conceptului de sincronizare, certificarea unei paradigme literare recuperatoare, salvatoare, care relativizează prin ironie şi, totodată, provoacă, şi determină la simultaneitate faţă de restul literaturilor.

În cadrul volumului, autorul realizează o primă analiză a postmodernităţii, încercând să surprindă câmpul cultural al ideilor postmodernităţii în funcţie de trei axe centrale (ontologic, epistemologic, istoric), iar apoi problemele modernităţii prin triada modern – modernitate – modernism. Într-o prezentare diacronică, pe urmele lui Matei Călinescu, criticul reface succint istoria modernismelor, definind modernitatea, în spiritul criticului menţionat, ca fiind „o mutaţie culturală majoră care s-a produs o dată cu trecerea de la estetică a permanenţei, bazată pe credinţa într-un ideal de frumuseţe neschimbător şi transcendent, la o estetică a tranzitoriului şi a imanenţei, ale cărei principale valori sunt schimbarea şi noul"[9]. Descrierea evoluţiei conceptului începe din Evul Mediu (modernus/ antiqus), apoi în Renaştere prin opoziţia modern/ creştin, cu certurile dintre antici şi moderni din secolul al XVII-lea, iar apoi cu distincţia clasic/ gotic; clasic/ romantic, accentuând în perioada burgheză confruntarea dintre modernitatea burgheză, a progresului ştiinţific, social şi cea artistică, elistică, conservatoare. Ideea de modernitate o leagă şi de imaginea lui Charles

[6]Ang Ien, *Living Room Wars. Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*, London and New York, Routledge, 1996, *apud.* Mihaela Constantinescu, *Forme în mişcare. Postmodernismul*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 64.

[7] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, ediţia a II-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010, pp. 479-480.

[8] Eugen Negrici, *op. cit*., p. 169 consideră că postmodernismul ca şi concept este în declin din cauza impreciziei termenului, a confuziei gnoseologicie şi proliferării sensurilor devenind „totul şi nimic" şi a incapacităţii sale de a raspunde nevoii perioadei comuniste şi postrevoluţionare.

[9] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, ed. cit., p. 71.

Baudelaire, pentru care devine sinonimă cu tranzitoriul, fugitivul, contingentul, dar şi de etapa romantismului, când modern şi creştin sunt termeni echivalenţi, umanitatea intrând treptat într-o religie a crizei.

Este semnificativ faptul că omul modernist „are o puternică nostalgie a sensului, a transparenţei" fiind adeptul pansemantismului, iar la baza postmodernităţii stau toate modernismele, oferind complexitate perioadei. Prin raportul individului la grup, a lumii noastre la lumea „Cealaltă", Mircea Cărtărescu conturează contextul democraţiei din anii '60 când se produc schimbări la toate nivelurile, dominând caracterul informaţional/ „transparentizarea" lumii (Gianni Vattimo); liberalismul, economia de piaţă, tehnologia informaţională, ceea ce va conduce la „sentimentul de depeizare, de dez-inserţie a omului din lume prin pierderea treptată a simţului realităţii"[10]. Când vine vorba de România exact această apariţie a ideilor postmodenităţii în societate sunt problematice. În acest sens, în studiul său, şi Caius Dobrescu[11] prezintă diferenţa dintre postmodernism şi postindustrialism, considerând că sensibilitatea şi mentalitatea românească nu era pregătită pentru o astfel de apariţie. De asemenea, aducând o serie de obiecţii la adresa postmodernismului românesc, Eugen Negrici consideră inoportună tradiţiei culturale româneşti alianţa definitorie a acestui curent postmodernism - postindustrialism. Datorită izolării ţării noastre, se pierd etape din dezvoltarea normală a lumii, iar timiditatea şi întârzierea culturală ne fac să accedem destul de greu în practică la ideea globalizării, a pluralismului cultural, a toleranţei, a democratizării şi globalizării. Dar inclusiv pe baza acestor concepte se poate discuta asupra caracterului lor postmodern. Până la urmă, suntem şi noi de părere că, în cazul nostru, cultura şi societatea se comportă duplicitar, cu un ochi spre modernitate şi cu celălalt spre postmodernitate, având o manifestare fluctuantă. Ele se regăsesc simultan, în armonie şi tensiune, după cum subliniază şi Sorin Alexandrescu sau Carmen Muşat. Până la urmă, modernitatea nu şi-a încheiat proiectul, aflându-ne într-o paradigmă definită în termenii lui Giddens, ca *double-edged phenomenon* fiind în opoziţie şi complementaritate. [12]

Această discuţie de la începutul volumului răspunde uneia dintre valorile actului critic, pe care Mircea Martin o aminteşte în cartea sa – „critica literară constituie, sub toate formele ei, o prezenţă indispensabilă în spaţiul nostru şi pentru că îşi asumă sarcini mai ample, se implică – prin însăşi presiunea istoriei şi responsabilitatea conştiinţelor – în devenirea culturii şi societăţii româneşti"[13]. Cărtărescu radiografiază formele fluctuante ale postmodernităţii, cu teorii destul de abstracte pentru societatea şi cultura noastră, şi care se află într-un decalaj de adâncime faţă de ceea ce se prezintă în partea aplicativă a tezei[14]. Până la urmă, textul românesc contemporan nu înglobează profunzimea autentică a postmodernismului.

O altă dihotomie analizată în detaliu este cea produsă de modernism şi postmodernism[15], două curente din care va prezenta condiţiile social-istorice ale scriitorilor,

---

[10] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p.13.

[11] Caius Dobrescu, *op. cit.*, p. 162.

[12] *Cf.* Carmen Muşat, „Modernitate şi postmodernitate", în Liviu Papadima (coord.), *Cercetarea literară azi. Studii dedicate profesorului Paul Cornea,* Editura Polirom, Iaşi, pp. 170-183.

[13] Mircea Martin, *Singura critică*, ediţia a II-a, revăzută, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2006, p. 66.

[14] *Cf.* Dan Patroc, „Abnormal Theories. The Case of Romanian Postmodernism", în *Annales Philosophici*, nr. 4, 2012, pp. 23-28. (studiul e la origine un fragment dintr-o cercetare doctorală în care se insistă pe controversa pe care o propune Mircea Cărtărescu prin acest text critic. Urmând prefaţa lui Paul Cornea, cronica lui George Pruteanu, Alex Ştefănescu, Cristian Tudor Popescu, Ion Simuţ, critical concluzionează că Mircea Cărtărescu nu reuşeşte să adopte o metodologie unitară de lucru, existând o puternică dihotomie între părţi, susţinând în final că *Postmodernismul românesc* „cel mai ambiţios proiect românesc de teoretizare a postmodernismului eşuează într-o carte care stârneşte discuţii referitoare mai curând la autorul ei: adulat sau constatat, Mircea Cărtărescu ratează tocmai ceea ce ar fi trebuit să fie ţinta sa iniţială, întoarcerea spre postmodernism în sine şi nu spre persoană."

[15] Această dualitate are un caracter temporal şi a fost deseori folosită în critica literară datorită definirii unui concept prin comparaţie. A se vedea în acest sens Barthes, Roland, *Placerea textului*, trad. de Marian Papahagi,

crezul artistic şi toposurile recurente, urmărind existenţa lor ca în cazul unor organisme vii ce oscilează în diferite cicluri existenţiale. Pe de o parte, artiştii moderni propuneau şi realizau sincronizarea specifică timpului lor, accentuând autonomia esteticului, dar cei postmoderni acordă importanţă cotidianului cu toate implicaţiile de ordin etic, politic, religios, astfel esteticul nu mai răspunde suficient în judecarea artei. Mircea Cărtărescu recunoaşte că la nivel colectiv modernismul a ajuns să însemne ceva desuet şi „demodat", iar postmodernismul devine un act „revoluţionar" pe care îl defineşte ca fiind „epifenomenul cultural, artistic şi, în cele din urmă, literar al postmodernităţii"[16]. Din punctul său de vedere cuprinde perspectivismul nietzschean, pierde simţul realităţii, estetizează existenţa şi se asociază cu societatea democratică, tehnologică, informatizată, mediatică de azi.

Pe de altă parte, prin analiza prefixului „post" se creează un demers paradoxal între continuitate şi ruptură ca reprezentări semantice ale unui curent ce presupune concomitent întoarcere şi recuperare, transpuse prin parodie şi ironie. Această dihotomie continuă şi la nivelul raportului dintre text şi lume, şi la cel fiinţial, fiind considerată „esenţial şi benefic". Definirea prefixului se realizează în continuare prin deferenţierea dintre dispreţuirea trecutului de către moderni şi recuperarea în spirit ludic, ironic şi parodic, cu un iz nostalgic a trecutului de către postmoderni. Conştient de demersul bifurcat realizat, în concordanţă cu statutul celor două curente, într-o demonstraţie ce aduce aminte de discursul călinescian romantic *vs* clasic, Mircea Cărtărescu aduce în discuţie conceptul de „tăcere" de la Ihab Hassan care poate fi înţeles diferit: în modernism cu pagina albă, cu albul mistic, epuizare, stingere, meditaţie intensă, intelectualistă, exteriorizare violentă, ideea morţii artei odată cu omul; şi postmodernismul cu şansa regăsită în linişte şi moarte, de creare şi de construire din moarte.

Modern şi postmodern ajung să însemne stări de spirit complementare, aflate în relaţii de ruptură, continuitate şi întrepătrundere. Pe lângă trăsăturile identificate pe urmele lui Ihab Hassan (indeterminare, fragmentare, lipsă de sine, lipsă de adâncime, neprezentabil şi nereprezentabil, ironie, hibridizare, carnavalizare, performanţă, construcţionism), criticul include şi câteva concepte moderniste precum urbanismul, tehnologismul, alienarea, primitivismul, erotismul, antinomianismul şi experimentalismul. Până la urmă, postmodernismul îşi are originea în avangardă dobândind şi o atitudine recuperatoare prin ironie, parodie şi pastişă, astfel opera de artă se neagă în însăşi actul producerii. Acest curent recuperează tradiţia modernităţii pentru a pune bazele unei noi convenţii artistice. Graniţa dinte modernism şi postmodernism, şi tot ce implică acestea (monism-pluralism, exhaustiv-parţial, transcendenţă-imanenţă, idealism-pragmatism), se deplasează spre zone de interes ignorate de critică literară, introducându-se paraliteratura, literatura minoritarilor, cea pentru copii şi tineret etc. Concluzia la care ajunge autorul este aceea că traversăm o perioadă în care literatura se apropie mai mult de o cultură populară, specifică asianismului, faţă de ceea ce presupunea modernismul, ce implică aticismul şi literatura elitistă. Prin excursul diacronic şi sincronic realizat, prin definirea şi utilizarea conceptelor de modern/ modernitate/ modernism şi, pe de altă parte, de postmodern/postmodernitate/ postmodernism, des întâlnite şi în teoriile străine, autorul produce o sistematizare a fenomenelor culturale din spaţiul nostru, contextualizând postmodernismul.

Ulterior, pentru o analiză cât mai clară şi mai nuanţată, în ultimele capitole, autorul împarte literatura postmodernă românească în doi poli reprezentaţi de poeţi şi prozatori, subliniind specificul fiecărui scriitor reprezentativ. Se instituie aici o diferenţă de cercetare,

---

postfaţă de Ion Pop, Editura Echinox, Cluj, 1994, p. 65; Habermas Jürgen, „Modernity versus Postmodernity" în *New German Critique*, 22, 1981, pp. 3-14, Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii: modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism*, Editura Polirom, Iaşi, 2005, pp. 303-318, Ioana Em. Petrescu, *Modernism/ Postmodernism – O ipoteză*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2003, p. 34, Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Editura Aula, Braşov, 2002, pp. 184-186.

[16]Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 79.

consemnată aproape unanim de critica literară[17]. Faţă de discursul socio-cultural din primele capitole, stilul se modifică alături de tehnica de lucru, de cercetare, de dicţiunea ideii şi de personalizarea textului critic, care se înfăptuieşte prin apropierea de textul viu şi prin referirea la alte discursuri[18].

Demersul interpretativ al poeziei debutează cu o prezentare diacronică şi detaliată a cenaclurilor din care au rămas „doar câteva individualităţi puternice, cu evoluţie divergentă şi cu o puternică voinţă de individualizare şi afirmare personală”[19]. Autorii (Traian T. Coşovei, Florin Iaru, Ion Stratan) sunt analizaţi într-o expresie critică echilibrată între conţinutul şi expresia poemelor. Spre exemplu, originalitatea operei lui Traian T. Coşovei este sugerată prin selectarea imaginilor recurente şi a laitmotivelor în „«citate» din real, prelucrate prin savante manipulări stilistice. Facultatea sentimentală a spiritului este precizată cu stricteţe într-o frază esenţializată „sentimentul dominant este de irealitate şi melancolie”. Metoda interpretativă este şi una comparativă, accentuându-se relaţia cu literatura britanică sau americană care a avut timp suficient pentru a configura spaţiul poetic postmodern. Mai mult, Mircea Cărtărescu continuă analiza următorului volum *1,2,3, sau ...* pe care îl caracterizează ca fiind „roman de dragoste [...] o melancolică poveste «pentru copii»” şi continuă evolutiv imaginarul lui Traian T. Coşovei observând în nuanţe subtile, schimbările spre modernism a poeziei din etapa maturităţii.

Acelaşi model interpretativ propune şi pentru opera colegului Florin Iaru („care descompune şi recompune sintetic realitatea în poeme contorsionate” sau Ion Stratan (un poet

[17]Receptarea critică a volumului e vastă, vom extrage doar câteva afirmaţii critice pe care le-am considerat elocvente demersului nostru. De la diferenţa amintită şi de la hiatusul receptării conştiinţei critice şi a celei artistice a autorului, unii critici precum Dumitru Ţepeneag în „Postul modernismului şi tunul lui Mircea Cărtărescu”, în *Contemporanul – ideea europeană*, nr 22, 1999, p. 4, consideră volumul „un complot [...] o lovitură de stat” cosiderându-l ca o impunere a dictaturii cărtăresciene, un act narcisic sub imaginea „unei maşini de război”. Nici Bogdan Creţu în *Arpegii critice*, Editura Timpul, Iaşi, 2005, p. 16, îl consideră cel mai mare manifest literar cunoscut, având un iz propagandistic în care „tradiţia este inventată, iar trecutul mistificat”; „Privită din prisma lui Mircea Cărtărescu, întreaga evoluţie a literaturii române nu dă semne a fi avut vreun alt rost decât să pregătească apariţia şi providenţiala impunere a postmodernismului, chiar dacă, evident, au existat condiţii neprielnice, ba chiar potrivnice”, iar Ioan Buducă, „Postmodernismul după Cărtărescu”, în rev. *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 34, 1999, p. 6, îl reintitulează „Postmodernismul literar românesc” din cauza diferenţei dintre social şi literar în abordarea acestei paradigme culturale (sau literare). În aceeaşi idee Mircea Ţuglea, „Postmodernismul românesc” în rev. *Contemporanul – ideea europeană*, nr. 34, 1999, p. 6 îl numeşte „Istoria romanţată a postmodernismulu românesc”. Dar mai dur e Daniel Cristea Enache afirmând că este „un roman, înveşmântat în hainele unei critifiction” şi catalogându-l ca „un eşec răsunător” „Pisica lui Heisenberg” în rev. *Adevărul literar artistic*, nr. 488, 5 oct. 1999, reluat în vol. *Timpuri noi (Secvenţe de literatură română),* Editura Cartea Românească, 2009, p. 336. În schimb, Alex Ştefănescu recomandă citirea cărţii ca pe o ficţiune critică pentru a avea parte de o „delectare intelectuală” (*Istoria literaturii române contemporane, 1941-2000,* Editura Maşina de scris, Bucureşti, 2005, p. 913), Paul Cornea, „Acreditarea postmodernismului românesc (postfaţă)”, în vol. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999, pp. 505-537; Ion Bălu, „Concepte şi noţiuni teoretice în mişcare”, în *Apostrof,* 10, nr. 5, 1999, pp. 10-11; Ioan Buduca, „Postmodernismul după Cărtărescu”, în *Contemporanul,* 9, nr. 34, 1999, p. 6. Mircea Martin, „Schimbarea de canon”, în *România literară,* nr. 32, 1999, pp. 14-15; Mircea Mihăieş, „Frenezie şi răceală”, în *Cuvîntul,* 5(10), nr. 5, 1999, p. 13; Andrei Bodiu, „Mircea Cărtărescu. Postmodernismul fără frontieră” în Andrei Bodiu, *Direcţia optzeci în poezia română*, vol. 1. Editura Paralela 45, Piteşti, 2000, pp. 41-90; dar şi Al. Cistelecan în „Mircea Cărtărescu eseist” în *Familia*, nr. 2, (543), feb. 2011, pp. 15-23, o vede ca fiind „cea dintâi sinteză românească despre postmodernism, cartea lui Cărtărescu are, vrând-nevrând – şi oarecum neputând altfel – o puternică amprentă autodefinitorie. Postmodernismul românesc rezultă un fel de„cărtărescianism” extins şi hegemonic; asta însă numai deoarece Cărtărescu întrupează şi însumează toate caracteristicile postmodernismului şi le „reprezintă” cu cea mai mare strălucire la români. Oricine ar fi scris cartea, tot pe Cărtărescu l-ar fi aşezat în poziţie centrală (şi în acţiune iradiantă);măcar el însuşi vorbeşte despre sine în subtext.”, a se vedea şi vol. *Magna cum laude (Diacritice II),* Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2013.

[18] *Cf.* „La critique littéraire: métadiscours et théorie de l’explication” în A.J. Greimas, E. Landowski *et allii*., *Introduction á l’analyse du discours en sciences sociales*. Éditions d’Hachette, Paris, 1979, pp. 208-237.

[19] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, ed. cit., p. 369

modernist, care torsionează limbajul la toate nivelurile sale). Prin apelul dominant la volumul *Aer cu diamante*, Mircea Cărtărescu reuşeşte să definească lumea poetică din anii '80, ce se află sub imaginea dublului fluctuant „într-o lume veche şi una nouă", având ca dominante: performanţa lingvistică, ironia, umorul inteligent şi emoţia adevărată. Recunoaşte că literatura noastră are câteva particularităţi structurale postmoderne precum intertextualismul, autoreferenţialitatea ludică, gustul parodiei, al rescrierii, ironia, senzualitatea sofisticată, un nou realism, biografism, oralitate, contactul cu retorica şi universul imaginar al mass-media.

Forţă de impact are şi dimensiunea neoexpresionistă a generaţiei, receptată ca o „insulă «reacţionară» care dă voce morţii, nebuniei şi suferinţei: Ion Mureşan, Ioan Liviu Stoiciu, Mariana Marin, Nichita Danilov". Privindu-i în general pe aceşti autori, Mircea Cărtărescu exprimă atât aprobarea prin noutatea modelului realizat, a spiritului critic cu simţul relativităţii valorilor pe care o impune generaţia, cât şi nemulţumirea faţă de calitatea intelectuală a unora. În celălalt plan, al biografismului cu spontaneitate, cu stil „plebeu" şi exprimare colocvială, îl analizează pe Romulus Bucur ale cărui texte le caracterizează „prin simplitatea însăşi şi inexpresivitatea întruchipată", iar după o analiză comparativă (poeţi români/ germani) afirmă conclusiv:

„Marea valoare teoretică a poeziei optzeciste constă în descoperirea postmodernismului ca lume artistică relevantă şi centrală, ceea ce a echivalat cu deschiderea unui continent estetic, explorat doar sporadic până atunci şi fără conştiinţa găsirii unei lumi noi. Fără această revelaţie, înţelegerea modernităţii (în sens de postmodernitate) literaturii române de după război este imposibilă. Pattern-ul postmodern este astăzi singurul în stare să genereze imagini alternative coerente şi credibile ale scrisului românesc, care să termine cu ticăitele istorii tradiţionale"[20]

Analiza prozei are acelaşi traseu care începe cu prezentarea vieţii din interior; de la cenaclul condus de Ov. S. Crohmălniceanu menţionând şi diferenţele interne, relaţionale, la *Junimea* cu legăturile de prietenie şi respectul profesional care, aici, erau mai adânci şi mai adevărate. În general, seriozitatea discuţiilor, care mergeau până la detalii tehnice aproape impalpabile, răbdarea neverosimilă cu care erau ascultate puteau dura şi câte o oră întreagă şi mai ales sistemul de „roluri" la care participau membrii cenaclului"[21]. Având ca punct de plecare definiţia criticului literar conducător al cenaclului, Mircea Cărtărescu abordează fiecare trăsătură printr-un corpus de texte relevante: „indeterminarea ca urmare a pulverizării naraţiunii, modul de dislocare a figurativului prin manevre auctoriale „la vedere", fragmentarismul, autoreferenţialitatea textelor, oralitatea „în priză direct", grotescul şi kitsch-ul (categorii estetice „carnavaleşti"), parodia, umorul […] stilul rafinat-plebeu"[22]. În schimb, le reproşează totuşi că nu au câteva dintre cele mai importante trăsături ale curentului precum imanenţa actului artistic sau mediile sociale marginale.

Criticul analizează produsul celor de la şcoala de la Târgovişte în care textul şi realul se contopesc, apoi proza scurtă a lui Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Alexandru Vlad, Cristian Teodorescu, ficţionarii Ştefan Agopian, Ioan Groşan, George Cuşnarencu, Ioan Mihai Cochinescu şi romancierii Mircea Nedelciu (*Zmeura de câmpie*, *Tratament fabulatoriu*), Sorin Preda (*Parţial color*, *Plus minus o zi*), Cristian Teodorescu (*Tainele inimei*), Ioan Mihai Cochinescu (*Ambasadorul*), Bedros Horasangian (*Sala de aşteptare*), Ştefan Agopian (*Sara*), Alexandru Vlad (*Frigul verii*), George Cuşnarencu (*Tangoul Memoriei*) şi Gheorghe Crăciun (*Frumoasa fără corp*).

[20] *Ibidem*, p. 400.
[21] *Ibidem*, p. 403.
[22] *Ibidem*, p. 412.

Faţă de generaţia ’80, cea nouăzecistă este văzută rapid în umbra primei generaţii postmoderne, dar care are parte de schimbări sociale şi de mentalitate, care disimenează forţa şi importanţa scriitorilor şi a cititorilor. Tabloul nouăzecist se rezumă la grupul braşovean, grupul din jurul revistei *ArtPanorama*, şi cel care a editat volumul *Tablou de familie*.

În linii mari, acesta ar fi traseul teoretico-aplicativ prin care încearcă Mircea Cărtărescu să impună în literatura română curentul (său) literar. Deşi teoretizat şi în volume precedente precum *Poetica postmodernismului* de Liviu Petrescu (1996), *Modernitatea ultimă. Eseuri* de Caius Dobrescu (1998), Mircea Cărtărescu porneşte de la experienţă spre abstractizare, spre un postmodernism decomplexat, eruptiv şi generativ. El are o anumită familiaritate, vocaţia autoidentificării, şi nu în ultimul rând se lasă prins în joc.[23] Discursul său critic presupune în acelaşi timp documentare, raportare existenţială şi etică. În schimb, Liviu Petrescu analizează din perspectivă teoretică şi filosofică, fiind detaşat psihologic de acest curent. Criticul judecă logic lucrurile construind un postmodernism mai crispat, normativ, conceptual, taxonomic, având o perspectivă catedratică, aulică, distantă, marcată de structuralismul modern. Dacă unul are un limbaj critic ce dublează forţa expresivă a scriitorului, având un stil empatic, expresiv, celălalt scrie avizat, doct şi extrem de nuanţat. Mircea Cărtărescu observă conceptul în evoluţia sa arborescentă de la o operă la alta, de la o epocă la alta, analizând cu atenţie Ion Budai Deleanu, Ion Neculce, Dimitrie Cantemir, Antonn Pan, Alexandru Macedonski şi mulţi alţii. În schimb, Liviu Petrescu se raportează la romane apropiate anilor ’80 precum *Galeria cu viţă sălbatică* de Constantin Ţoiu, sau opera lui Paul Georgescu, *Corn de vânătoare* de Al. Ivasiuc şi *Huliganii* de Mircea Eliade.

Din paralela realizată se pot observa câteva dominante ale conştiinţei lui Mircea Cărtărescu. El, autorul postmodern, se receptează pe sine prin ceilalţi postmoderni[24], colegi de generaţie. E un joc al autodefinirii, o *ars poetica* – după cum bine sublinia Andrei Bodiu[25] – în care structura duală a fiinţei, completează imaginarul autorului. Dacă imaginarul operei stă sub semnul animei, de data aceasta volumul de critică literară e în mare parte unul raţional, conturând un imaginar critic[26] care poate îmbina diurnul şi nocturnul, totalitatea şi profunzimea, obiectivitatea şi empatia subiectivă.

În sensul lui Georges Poulet[27], actul critic presupune fluidizarea diferenţelor dintre subiectul critic şi obiectele sale, discursul critic putând fi văzut ca o compatibilizare a conştiinţei postmoderne. De aici, putem deduce că identificarea cu formele postmodernismului se concretizează ultima dată, după o trecere şi o ampatizare cu alte paradigme sau tipologii culturale. Îmblânzirea postmodernismului se face cu siguranţă prin această carte, ce vorbeşte despre el, prin alţii. De exemplu, să citim în tandem următoarele două fragmente:

„Noţiunea inventată de el [Ion Manolescu n.n.], «textualismul mediatic» , are cum se vede, puţin de-a face cu textualismul optzeciştilor («textualism scriptural»). El exprimă nevoia naraţiunii contemporane de a mima creative artele mediatice, produse ale unei tehnologii avansate, specific postmoderne”[28].

vs.

[23] *Cf.* Ştefan Borbély, *Cercul de graţie,* Editura Paralela 45, Piteşti-Bucureşti, 2003, pp. 113-117.
[24] „Actul lecturii – la care se reduce orice adevărată critică – implică coincidenţa a doua conştiinte: aceea a unui cititor şi aceea a unui autor” în Georges Poulet, *Constiinţa critică*, traducere şi prefaţă de Ion Pop, Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 23.
[25] Andrei Bodiu, *Mircea Cărtărescu. Monografie*, Editura Aula, Braşov, 2000, p. 13.
[26] Andrei Terian, „Despre imaginarul critic. Câteva ipoteze de lucru”, în *Studia Universitatis „Petru Maior”,* Tg.-Mureş, vol. 11, 2011, pp. 34-42.
[27] Georges Poulet, *op. cit*., p. 292.
[28] Mircea Cărtărescu, *op. cit*., p. 191.

„Textualismul mediatic sau virtual propune o deplasare a accentului narativ către mijloacele, procedeele şi viziunea artei cibernetice. Imagerie virtuală, universuri interactice, ilustraţie fractală etc [...] Doi dintre repezentanţii noii direcţii sunt Mircea Cărtărescu [...] şi Sebastian A Corn”[29].

Deşi nu se numeşte, implicit, Mircea Cărtărescu încearcă să se descopere, să se autoconstruiască. Teoria generală, devine o teorie personalizată, semnătura sa punându-se pe ceea ce oferă mai clar şi mai coerent postmodernismul românesc. Deci, termenii prin care se poate caracteriza acest volum sunt: autodefinire, regăsire, oglindire în celălalt şi „luarea de conştiinţă de sine a scriitorului”[30].

În viziunea noastră, Mircea Cărtărescu îşi construieşte opera pe baza principiului romantic al dublului, dezvoltat printr-un atitudinal modern, iar expresia este una de factură postmodernă. Acel „du-te-vino” dintre cele trei paradigme enunţate[31], suprapunerea lor, convertirea sau concentrarea lor în diverse genuri literare, determină apariţia unui postmodernism dublu articulat, suprinzând relaţii dintre texte, contexte, grupări şi atitudini. Structural, Cărtărescu este el însuşi un postmodernist prin intertextualism, autoreferenţialitate ludică, prin gustul parodiei, al rescrierii, prin ironie, senzualitate sofisticată, un nou realism, biografism, oralitate, contactul cu retorica şi universul imaginar al mass-mediei. Dar, în acelaşi timp, explicaţia orfică a lumii pe care o aminteşte Eugen Simion, modul specific de a percepe şi de a trăi realitatea, viziunea cosmogină tipic modernă (observată de Nicolae Manolescu), expansiunea literei care confirmă ficţiunea, explorarea limbajului şi a senzaţiilor, contopirea poeţilor artişti şi vizionari, memoria involuntară ce ne trimite la Marcel Proust (amintită de Ion Manolescu), simbolicul şi figuralul ca limite ale limbajului, proiecţia în personajul ca alter-ego, sunt expresii ale modernităţii. Poate mai convenabilă ca teorie a postmodernismului, pentru opera lui Mircea Cărtărescu este cea a lui Radu G. Ţeposu, în principal, pentru că opera sa e un efort de recuperare a unei anumite spiritualităţi, pe baza aceloraşi modele esenţiale (ontologice, existenţiale, epistemologice).

Abordând o viziunea asemănătoare cu cea a lui Gianni Vattimo, Radu G. Ţeposu consideră că există două teme mari care definesc postmodernismul – o dată problematica eternei reîntoarceri şi, pe de altă parte, depăşirea metafizicii – ambele în sensul întoarcerii spre inaugural şi concomitent se descoperă ceea ce a fost uitat, ocultat sau disimulat.

Criza şi carenţa afectivă, identitară, pe care o presupune dublul, determină la aparenţe, la măşti, la formulări ce redau aroganţă sau narcisism, în schimb, conferă tensiunii ideatice fragilitatea specifică. Asumarea în subtext a căutării dublului, reprezintă exact acea depăşire heideggeriană, având rolul de a vindeca, de a lecui şi de a deschide drumul adevărat spre sine.

---

[29] Ion Manolescu, *Benzile desenate si canonul postmodern*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2011, p. 104.
[30] Georges Poulet, *op. cit.*, p. 318.
[31]Intersectarea curentelor literare o prezintă şi Mircea Cărtărescu, afirmând că postmodernismul faţă de romantism nu are naivitate şi efuziuni romantice, în schimb se aseamănă în carnavalesc, în apropierea de cultura joasă, populară. Comparându-l cu barocul, ambele deţin bogăţia formelor, dar disctincţia se face în „absenţa sentimentului metafizic al timpului devorator”. Postmodernismul păstrează din manierism luciditatea, iregularul, abstrusul, intrigarea, enigma, însă se deosebeşte prin caracterul democratic, ambiental, prin mezalianţă şi kitsch, „Într-un cuvânt, în cadrul formelor „asianice” postmodernismul are un profil disctinct faţă de alte curente cu care a fost adesea comparat, deşi există şi nimeroase interferenţe, dar se deosebeşte total de formele „aticiste” ale spiritului, cum se manifestă ele în clasicism sau modernism” – *cf.* Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, ed. cit., p. 229; (aticism: realism, concizie, rigoare, proprietate a termenilor/asianism: ficţiune, fabulaţia, ornament, elocvenţă). „Postmodernul se referă deopotrivă la modernism şi la avangardism, şi nu prin negare, ci prin recuperare: el nu este nici antimodernist, nici antiavangardist.” Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, ed. cit., pp. 185 „postmodernismul desemnează în spaţiul literar românesc: curent poetic lansat în Cenaclu de luni, generaţie de creaţie distinctă, un moment poetoc postbelic cacarcterizat de re-scriere şi un anume mod de a face proză care consună cu cel al lui Barthe sau Pynchon” în Alexandru Muşina, *Poezia: teze, ipoteze, explorari*, Editura Aula, 2008, cap. IV. „Paradisul din tomberon”, Editura Aula, Braşov, p. 193.

De aceea, postmodernismul operelor sale este unul care se defineşte în termenii dublului, ai repetiţiei – recuperare, renaştere şi reîntoarcere. Dar nu doar sentimentul este unul de cuprindere a Totului, ci şi retorica este una totalizatoare prin utilizarea unei strategii a seducţiei, a supralicitării prin care se menţine paradoxul şi contradicţia internă, utilizarea unei scrituri fragmentare, înlocuirea legilor realităţii cu cele ale jocului, dezvoltarea strategiilor ambivalente ce conduce la polarizarea şi tensionarea conceptelor, apoi a strategiei jocului şi a simulării, a violenţei poetice dornică de demascare, şi într-un final utilizarea tehnicii *mise-en-abyme* ce conduce spre autoreflectare. Până la urmă toate acestea ţin de o fatalitate postmodernă, prin care autorul încearcă să identifice o formă specifică de joc şi de destin prin care „să contracareze această evoluţie implacabilă a sistemului”[32]

Autorul râvneşte la integralitate şi întreg, iar acest act se poate îndeplini printr-o mişcare de flux-reflux faţă de ficţiunile primare: romantismul şi modernismul. În concepţia lui Radu G Ţeposu, postmodernismul va reuşi să reconcilieze ideea de totalitate, dobândită prin vis, magie, mistică şi mimesis superior, specifică romantismului, cu ideea de transcendeţă goală a lui Friedrich Hugo, eclectism şi confuzie în sensul modernităţii:

„ceea ce a câştigat în plan estetic de la moderni, postmodernii ambiţionează să grafeze pe un fond spiritual moştenit de la romantici. Obsesia postmodernismului fiind una recuperatoare, bizuită pe toleranţa ironică şi pe complicitatea subînţeleasă, idealul său este refacerea totalităţii prin acumulare, prin aglomerare sumativă. O totalitate de hortie însă, căci noua coerenţă se înalţă pe un artificiu conştient, ludic şi histrionic. Cartea a luat locul lumii (sau lumea a sfârşit în carte, cum zicea Mallarmé) ficţiunea deliberată – locul visului. Transcendenţa s-a mutat în retorică. De aici încolo, totul e luciditate [...] Postmodernismul e un romantism întors”[33].

Conştient, lucid, şi totodată ambiguu, postmodernul foloseşte ironia şi livrescul, ludicul şi parodicul, pastişa şi cotidianul, oferind „prezenţa trecutului” şi dialogul temporalităţilor şi al culturii.

Aşadar, diferenţa dintre ficţiunea postmodernului, cea a romanticului şi a modernului, constă în mişcarea de flux şi reflux, de agreare şi întoarcere, de ofensivă şi retragere. Deţine un ritm alert, ciclic, în care fragmentele se află în secvenţe fluctuante, ondulatorii, în maree. Ecourile trecutului întăresc, iar prin experienţa postmodernismului dualitatea se potenţează ca model dinamic şi poate îngloba şi construi nondiferenţa, unitatea.

Trăind în utopia sincronizării şi a acaparării contemporaneităţii, Mircea Cărtărescu îşi devoalează dorinţa de a fi primul dintre postmoderni, ca scriitor şi teoretician. Caracterizându-se ca neofit în momentul scrierii ei, autorul, treptat, putem subînţelege, că îşi înţelege oscilaţiile, iar nevoia de a scrie nu mai reprezintă obligatoriu un act estetic, integrat unei perioade, unor structuri, ci mai degrabă este o viziune unică, o optică, sensibilitate şi conştiinţă artistică individualizată într-un context social şi cultural care îşi lasă inerent amprenta asupra literaturii.

Cartea lui Mircea Cărtărescu păstrează în rezervă, dar nu în subtext, tensiunea unei dezbateri privind realitatea postmodernismului său. Autor al unor volume de referinţă pentru postmodernismul românesc, dar şi profesor, îndrumător cultural, Mircea Cărtărescu se impune, înainte de orice, drept promotor al postmodernismului românesc, care mizează concomitent pe deschiderea teoretică şi pe fibra creatoare.

[32] Jean Baudrillard, *Paroxistul indiferent. Convorbiri cu Philippe Petit*, traducere de Bogdan Ghiu, Editura Idea Design &Print, Cluj-Napoca, 2001, p. 40.
[33] Radu G. Ţeposu, *op. cit.*, p. 58.

Bibliografie selectivă:

1. Baudrillard, Jean, *Paroxistul indiferent. Convorbiri cu Philippe Petit*, traducere de Bogdan Ghiu, Editura Idea Design &Print, Cluj-Napoca, 2001.
2. Bedrosian, Magdalena, *et alii* (coord), *Dicţionarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006.
3. Bodiu, Andrei, *Mircea Cărtărescu. Monografie*, Editura Aula, Braşov, 2000.
4. Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Editura Aula, Braşov, 2005.
5. Borbély, Ştefan, Mircea Cărtărescu *et alii*., *New Europe College Yearbook 1996-1997*, Bucureşti, 2000.
6. Borbély, Ştefan, *Cercul de graţie***,** Editura Paralela 45, Piteşti-Bucureşti, 2003.
7. Braga, Corin, *10 studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2008.
8. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, ediţia a II-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010.
9. Constantinescu, Mihaela, *Forme în mişcare. Postmodernismul*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999.
10. Dobrescu, Caius, *Revoluţia radială: o critică a conceptului de „postmodernism" dinspre înţelegerea plurală şi deschisă a culturii burgheze*, Editura Universităţii *Transilvania*, Braşov, 2008.
11. Manolescu, Ion, *Benzile desenate si canonul postmodern*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2011.
12. Martin, Mircea, *Singura critică*, ediţia a II-a, revăzută, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2006.
13. Muşat, Carmen, „Modernitate şi postmodernitate", în Papadima, Liviu (coord.), *Cercetarea literară azi. Studii dedicate profesorului Paul Cornea*, Editura Polirom, Iaşi, 2000.
14. Muşina, Alexandru, *Poezia: teze, ipoteze, explorari*, Editura Aula, 2008.
15. Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.
16. Nemoianu, Virgil, *Postmodernismul şi identităţile culturale: conflicte şi coexistenţă*, trad. de Laura Carmen Cuţitaru, postfaţă de Codrin Liviu Cuţitaru, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2011.
17. Patroc, Dan, „Abnormal Theories. The Case of Romanian Postmodernism", în *Annales Philosophici*, nr. 4, 2012.
18. Terian, Andrei, „Despre imaginarul critic. Câteva ipoteze de lucru", în *Studia Universitatis „Petru Maior",* Tg.-Mureş, vol. 11, 2011.

TRANSLATING "OTHERNESS": CROSS-CULTURAL DIALOGUE IN MONICA ALI'S *BRICK LANE*

Susana BUCIUMEANU
University of Bucharest

Abstract: In a world of interconnectedness, the dominant cultural relativistic discourse has placed the concept of the Other at the heart of postmodern culture. Since the aim of mutual understanding is paramount, the only reasonable strategy for knowing the Other is through an un-normative frame of reference. Translatability- the translation of Otherness through mutual cultural mirroring- has become a key concept in cultural studies because it can account for interactions both within and between cultures. It is the condition that allows for genuine cross-cultural dialogue. This paper analyses the issue of translatability and the emergence of cross-cultural dialogue in Monica Ali's novel, Brick Lane (2004).

Keywords: the Other, translatability, cross-cultural dialogue, translation, cultural transmissibility.

The touch of the unknown

The mechanisms of globalisation have brought about profound social and cultural transformations. Global flows of people, commodities and ideas defy national borders. While the nation-state paradigm has been challenged, the concept of network society has gained currency. People have become aware of the presence of the Other in a way which is fundamentally different from the past. The Other is no longer the distant stranger, the barbarian. Under the circumstances of time-space compression, the Other (in its various manifestations: cultural, religious, sexual etc) has broadened people's practical and conceptual horizons. The presence of the Other has effects "in real time". The nation state is no longer able to limit individual perceptions about self and others. Tradition has become horizontal and people have gained access to a great variety of cultural models.

The notion of cultural relativity has become dominant in postmodern thinking. Anthropologists assert that cultures are unique and equal in status. Postmodernism denies the existence of "culture", but speaks of "cultures" instead. Consequently, the aim of cross-cultural understanding is vital. Moreover, postmodern discourse is constituted from the viewpoint of the margins. The concept of the Other has been placed at the heart of postmodern culture. Form a disconcerting reality generating fear and anxiety it has become "the central value" of postmodernism. However, this "process of fundamentalizing plurality may create uniformitarian biases" (Budick 1996: 5). This is why, the only reasonable strategy for knowing the Other is through a method of un-normative interpretation.

Step inside the black box

Questions of cultural transmissibility and translatability have become central in cultural studies. Transmissibility can occur at a diachronic level or when people experience interruptions to life's pattern, such as migration. Enculturation refers to the process of cultural transmission inside the family. This model emphasizes the trans-generational character of culture. Its opposite is acculturation: exposure to a new culture and its appropriation as a result of migration. There are three stages of acculturation: adaptation (applies to first generation migrants), integration (second generation migrants), and assimilation (total identification to the host culture). Culture shock can result in either acculturation or resistance

to the foreign culture (manifested in denunciations of ethnical discrimination and stereotypes). In the spirit of multiculturalism, strong ethnic minority communities resist acculturation. This runs the danger of ghettoisation, or even balkanisation (the outbreak of multiple local conflicts).

When the concept of diachronic cultural transmissibility is challenged, translatability becomes an issue. As Wolfgang Iser (1996: 246) explains:

[As long as] the interconnection of traditions whether in terms of receiving an inheritance or of recasting a heritage—was taken for granted, the relationship of cultures did not pose a problem. Tradition was either reinterpreted or appropriated in accordance with prevailing standards or needs.

Translatability- the mutual translation of cultures- has become a key concept in cultural studies. It can be employed to account for encounters between cultures and interactions between the different layers of cultures.

Wolfgang Iser (2001) gives an account of the concept of translatability, offering a type of critique related to the phenomenological school of Husserl and Heidegger. He investigates how a certain text is reflected in the reader's mind and defines translatability as "a translation of Otherness" through an "un-normative frame of reference" with the aim of mutual understanding, most importantly in terms of what is specific to the foreign culture. In the process of trying to understand the specificity of the Other, one's frame of reference alters (5-6).

Translatability operates through cross-cultural dialogue, which creates the conditions for "transposing a foreign culture into one's own." Iser (2001) speaks of the space between two cultures, between what is foreign and what is familiar as "the black box", a notion taken from anthropologist Bateson. The central idea is that in any demonstration the explanation has to stop at some point, as there are partially inexplicable aspects: the forever foreign element of the Other (5-6).

Translatability works both inside and between cultures and it does not imply comparison. Since cultures are not monoliths, their different layers "turn into mirrors for one another, and their mutual refraction translates each level as a figure into the ground of the other one." (Iser 2001: 5-6). The concept of cultural hierarchy no longer applies. Translatability is relevant in multicultural societies, countering the political power of different cultural segments who seek to impose their heritage upon other cultures.

Cross-cultural dialogue can be understood a mode of translation, while "translatability makes us focus on the space between cultures." The space between cultures allows for "a mutual mirroring of different cultures", because it belongs to neither culture. This space allows for *self-reflexivity*, "which can only result in a heightened self-awareness of a culture that sees itself refracted in the mirror of the one encountered", and "opens up the experience of otherness". This condition brings the opportunity of distancing oneself from one's culture (Iser 2001: 9). Cross-cultural discourse can also be understood as "the telescoping of different cultures" (Iser 1996: 249).

Iser (2001) develops a method to achieve cross-cultural understanding: "recursive looping", a concept based on the theory of systems. The basic assumption behind it is that culture generates itself through a network of interconnected processes. Understanding Otherness "requires a continual looping from the known to the unknown in order to make the unknown fold back upon what is familiar." Cross-cultural dialogue operates through a mode of "recursive looping": "an interchange between output and input, in the course of which a familiar projection is corrected insofar as it failed to square with what it has targeted." The result is "a dual correction: the feed forward returns as an altered feedback loop which, in turn, feeds into a revised output. Future projections are altered as a result of past performances." Feedback loops can be either negative or positive. Negative feedback loops

implies that the difference between the information in the output and input is minimal, "thus serves to stabilize the system which initiated the recursion. A positive feedback loop acts to destabilise the system that triggered the recursion, which becomes unable to process the received information" (9).

Recursive looping works either to manage the foreign culture or to understand it. In the first case, a significant part of the information received "will be screened off". If the latter result is sought, operations will be informed by positive feedback looping. "Whatever the direction will be, recursive looping as the mechanics of a cross-cultural discourse allows for a mutual translatability of cultures." Recursive looping aims at comprehension, which arises out of performance. Therefore, it is a process that works inside culture (Iser 2001: 12).

The cross-cultural paradigm is useful for the study of authors who relate to more than one culture. Cross-cultural studies address problems such as cultural shock, acculturation and resistance to acculturation, ethnic discrimination, and stereotypes attached to certain ethnic groups.

Living on the edge

This paper analyses the issue of translatability -the translation of Otherness through mutual cultural mirroring- and the emergence of a cross-cultural dialogue in Monica Ali' novel, *Brick Lane* (2004). Monica Ali is a British writer born in Dhaka to an English mother and a Bangladeshi father. At the age of three she lived the experience of migration, as the family moved to England. She was listed as one of the best young British novelists by Granta in 2003 on the basis of a manuscript version of her first novel, *Brick Lane.* The book has enjoyed success on both sides of the Atlantic, being translated into more than twenty-five languages.

Monica Ali perceives herself as living on the edge of two cultures: "you know that you're working to fit in, discarding certain things. It does give you a different feeling, a different perspective" (Ali as cited in Lane: 2003). This is precisely what she explores in *Brick Lane:* cross-cultural intersections, writing about first generation immigrants, people on the egde of cultures.

Brick Lane is written in the realist tradition of the 19th century novel and can be read as a *bildungsroman.* The protagonist is Nazneen, a young woman from rural Bangladesh who comes to Tower Hamlets for an arranged marriage. The story traces her internal journey over a time span of seventeen years, her transformation from "an unspoilt girl from the village"(Ali 2004: 30) into a submissive housewife and, later on, a mother who becomes financially independent. She is caught in a loveless marriage to Chanu: a "futile" man twice her age, physically repulsive- "he had a face like a frog"(13), "oily hair"- educated but pompous. In the beginning, Nazneen spends most of her time in the crowded council apartment performing endless household chores. Her life up to this point has been a story of fatalism, starting with the survival of her own birth when her mother decided not to take her to the hospital in spite of her life threatening condition: "As Nazneen grew she heard many times this story of How You Were Left To Your Fate....not once did Nazneen question the logic of the story....Indeed, she was grateful for her mother's quiet courage, her tearful stoicism"(11). Nazneen accepts the principle that it is pointless "to kick against fate" (14).

The story unfolds on two temporal planes: the narration of Nazneen's life in London is interrupted by flashbacks and dreams of her childhood in rural Bangladesh. The new space Nazneen inhabits opens up an opportunity to revise aspects of her past. She begins to question the idea of a fate governing her life. Nazneen comes to understand the power of agency and decides "to kick against fate":

What could not be changed must be borne. And since nothing could be changed, everything had to be borne. This principle ruled her life. It was mantra, fettle and challenge.

So that when, at the age of thirty-four, after she had been given three children and had one taken away, when she had a futile husband and had been fated a young and demanding lover, when for the first time she could not wait for the future to be revealed but had to make it for herself, she was as startled by her own agency as an infant who waves a clenched fist and strikes itself upon the eye. (Ali 2004: 12)

The above passage summarizes the main plot of the novel and gives an early indication that it is not a story of fate written in the romantic tradition, but realist fiction with an emphasis on natural causality.

The reader gains access to Nazneen's consciousness through third person narration. Aspects of contemporary multicultural Britain are revealed through Nazneen's subjectivity. Monica Ali explores the present and dilemmatic realities of multiculturalism and immigration in Great Britain. The novel focuses on the Bangladeshi community in Tower Hamlets, depicting the squalor of the council estates, inter-ethnic tensions inside the Muslim communities, political activism, Bengali youth sub-culture, the waves of Islamophobia generated by the terrorist attacks of 9/11 etc. These representations of life in contemporary London are contraposed to descriptions of social realities in another capital, Dhaka, where Hasina, Nazneen's younger sister, lives. Ali exposes the realities of life in contemporary Bangladesh: corruption and poverty, women's access on the labour market, protests from the local mullahs against women's independence, abusive husbands, social and religious taboos imposed on women.

Monica Ali reminds her readers of the difficulties encountered by Muslim women on the labour market, as they experience a double oppression: from their community (women are treated as commodities at men's disposal) and from the society (restrictive on women's workforce). The two sisters are temporarily engaged in the textile industry. In London, Nazneen sews jeans before starting a small business. In Dhaka, Hasina works at the sewing machine in a textile factory before becoming a prostitute and then a baby sitter. Both Nazneen and Hasina find their "place in the world" through work.

Hasina's thoughts are conveyed through the epistolary narrative voice. Hasina's letters, written in illiterate language, are translations into English from Bengali that the narrator performs. Hasina's letters are introduced into the narration and they cover the plot for a period of twelve years, from 1989 to 2001. Hasina's letters are unplanned and "full of life"(Ali 2004: 58), unlike her sister's replies. Unlike Nazneen, Hasina chooses to break all the norms imposed by her culture. She makes daring choices and never gives up hope for a better future. She is finally reported to have eloped with the cook, an act Nazneen interprets as proof that "she isn't going to give up"(Ali 2004: 430).

The turning point of the story is when Nazneen's defeated husband decides to return to Bangladesh and she chooses not to follow him because she realizes her daughters relate more to the English culture.

Strategies of relating to Otherness

In order to explore instances of cross-cultural dialogue in *Brick Lane*, I shall focus on three characters: Nazneen, Chanu and Mrs. Azad (the wife of Chanu's friend, Dr. Azad). They epitomize three different models of relating to Otherness. According to Iser (2001: 8), the encounter with the Other brings about a heightened awareness of difference, which can result in: (1) "bracketing" the Other- allows for an exploration of difference; (2) assimilating the Other- leads to a politics of cultural relations; (3) appropriating the Other- aims at correcting existing deficiencies; (4) "reflecting oneself in the Other - entails heightened self-awareness, which leads to self-confrontation"; (5) elevating the other to a superior level results in an ethics of *immemorial, atemporal* responsibility towards the Other.

In the case of Chanu and Mrs. Azad, the encounter with a different culture generates extreme attitudes: exclusion and assimilation, respectively.

Chanu, a first generation immigrant, exemplifies the deliberate bracketing and exclusion of the Other and the exacerbation of cultural differences. He relates to an outmoded 19th century Leavisite notion of English "high culture": the culture of the educated elite which can discern between what is valuable and not. A graduate from the English literature department at the University of Dhaka, Chanu professes English literature to be his "first love". He quotes at length from Shakespeare and reads Victorian novels. The Bengali culture he identifies with is also an institutionalized version. He speaks with great pride of his national history prior to colonisation. While he understands English "high culture" has been replaced by the middle class mass-culture, he refuses to accept the realities of contemporary Bangladesh as described in Hasina's letters. In an attempt to explain the causes of racism and discrimination that he perceives in British society, Chanu concludes: "You see, they feel so threatened…Because our own culture is so strong. And what is their culture? Television, pub, throwing darts, kicking a ball. That is the white working-class culture" (Ali 2004: 209). He believes his own culture to be superior.

Chanu recognizes the tension between what he thought an intellectual immigrant's experience would be and what he perceives as the realities of racism and discrimination found upon arrival. As he explains in a conversation to his guest, Dr. Azad:

'I am forty years old,' said Chanu. He spoke quietly like the doctor, with none of his assurance. 'I have been in this country for sixteen years. Nearly half my life.' He gave a dry-throated gargle. 'When I came I was a young man. I had ambitions. Big dreams. When I got off the aeroplane I had my degree certificate in my suitcase and a few pounds in my pocket. I thought there would be a red carpet laid out for me. I was going to join the Civil Service and become Private Secretary to the Prime Minister.' As he told his story, his voice grew. It filled the room. 'That was my plan. And then I found things were a bit different. These people here didn't know the difference between me, who stepped off an aeroplane with a degree certificate, and the peasants who jumped off the boat possessing only the lice on their heads. What can you do?' He rolled a ball of rice and meat in his fingers and teased it. (Ali 2004: 31)

Paradoxically, Chanu complains of the racism prevalent in British society, yet he employs ethnic and racist stereotypes. "The peasants" he refers to are his Sylhetis co-nationals. Upon seeing an African bus driver, he comments on the inferiority of the black race: "the conductor was an African. 'Look how fit he is,' whispered Chanu. 'So big. So strong. You see ... 'They were bred for it. Slavery.' (Ali 2004: 98)

As the plot unravels, Chanu begins to realize his failure in the host society:

Here I am only a small man, but there . . .' The smile vanished. 'I could be big. Big Man. That's how it happened.' He sighed and placed his hands atop his stomach. 'So when the begging letters come and I blame left and I blame right, what I should be blaming is this, right here.' He moved his hands up over his chest, to show how his heart, his pride, had betrayed him. (Ali 2004: 137)

Chanu makes a deliberate distinction between intellectuals like himself and Dr. Azad, who stand all the chances of becoming "success stories", and the uneducated peasants who experience what he calls "the immigrant tragedy":

This is the tragedy, Chanu had said. *Man works like a donkey. Working like a donkey here, but never made a go. In his heart, he never left the village.* Here, Chanu began to project his voice. *What can you do? An uneducated man like that. This is the immigrant tragedy. (*Ali 2004: 172)

Chanu believes the peasants' failure to succeed is an indication of their lack of adaptation to the host society, their alienation: "They don't ever leave home. Their bodies are

here but their hearts are back there. And anyway, look how they live: just recreating the villages here" (Ali 2004: 172). In fact, Chanu is describing his own condition.

Chanu's framed certificates stand testimony to his educational achievements. However, they do not guarantee his success in the host society:

I did this and that. Whatever I could. So much hard work, so little reward…I made two promises to myself. I will be a success, come what may. That's promise number one. Number two, I will go back home. When I am a success. And I will honour these promises.' Chanu, who had grown taller and taller in his chair, sank back down. (Ali 2004: 31)

When he becomes a taxi-driver at Kempton Kars, he describes his colleagues as "ignorant types". He conceives himself as a colonizer, exploiting the foreign country:

But he was philosophical. 'You see, all my life I have struggled. And for what? What good has it done? I have finished with all that. Now, I just take the money. I say thank you. I count it.'…'You see, when the English went to our country, they did not go to stay. They went to make money, and the money they made, they took it out of the country. They never left home. Mentally. Just taking money out. And that is what I am doing now. What else can you do?' (Ali 2004: 209)

Chanu's version of success translates in material terms. He fails to engage in a cross-cultural dialogue. His encounter with the Other- as lived experience- leads to an exacerbation of cultural differences. Integrating in the host society is not an option for him: he fears losing his cultural identity, and most importantly his children's. Chanu's insists on enculturation: he forces his two daughters to speak Bengali at home, teaches them the history and literature of Bengal, and discourages them from eating English food. His daughters find no identification to this culture. Shahana is the rebel teenager whose standard reply is "I did not ask to be born here!":

For five days he had been teaching his daughters to recite 'Golden Bengal'. This evening they were to perform the entire poem. Chanu was taking his family back home and Tagore was the first step of the journey. Bibi continued.

'As if it were a flute /In spring, oh mother mine, the fragrance from /Your mango groves makes me wild with joy /– Ah what thrill.' (Ali 2004: 405)

Her voice gave no hint of joy or of thrill. It plodded nervously along, afraid that a sudden burst of intonation would derail the train of recall. Chanu ceased his kneading. 'Ah,' he said loudly, and looked around the room. 'What thrill!' (Ali 2004: 208)

Shahana relates more to the English pop-culture: "As soon as he stopped speaking she would rush to the television and switch it on, and he would either smile an indulgence or pump out a stream of invective that sent both girls to the safe shoreline of their beds" (Ali 2004: 208). Chanu creates what Salman Rushdie (1991) calls "imaginary homelands", fictions of the past, idealized versions of one's country of origin. "It's my present that is foreign, and … the past is home, albeit a lost home in a lost city in the mists of lost time,"(9) Rushdie wrote. Chanu refuses to engage with the foreign element of the Other. The idealized version of Bengali culture and the realities of contemporary English middle class culture seem incompatible to him. He perceives cultures as closed monolithic systems and speaks about *the clash of civilizations*. The experience of immigration generates in Chanu a struggle for cultural authenticity, there is a constant fear of the so called "occidentoxification"(Huntington 1996). When Dr. Azad discusses the problem of drug abuse by Muslim teenagers, Chanu concludes: "But for my part, I don't plan to risk these things happening to my children. We will go back before they get spoiled." The doctor diagnoses this attitude as a "disease": "I call it Going Home Syndrome" (Ali 2004: 38).

Chanu feels the English history texts perform a gross misrepresentation of Bengal's glorious past:

'You see,' said Chanu, still supine, holding his book above his face, 'all these people here who look down at us as peasants know nothing of history.' He sat up a little and cleared his throat. 'In the sixteenth century, Bengal was called the Paradise of Nations. These are our roots. Do they teach these things in the school here? Does Shahana know about the Paradise of Nations? All she knows about is flood and famine. Whole bloody country is just a bloody basket case to her…'(Ali 2004: 179)

Pierre Nora (1989: 8) speaks of the fundamental opposition between memory and history. He distinguishes between "dictatorial memory" (history) and the "real memory" ("our memory"- "nothing more in fact than sifted and sorted historical traces."). Chanu adopts the dictatorial discourse of history when speaking about Bengal's past and rejects the opposite dictatorial discourse of the British Empire.

Chanu becomes a lamentable person, physically deformed and morally defeated. Ironically, at an unconscious level, Chanu relates to the shared cultural attitudes of the English culture: he starts using English proverbs. At the beginning his speech is sprinkled with Bengali proverbs: "A blind uncle is better than no uncle", "I chased after buffaloes and ate my own rice". Towards the end, he has incorporated English proverbs: "He is the salt of the earth", "The English have a saying: you can't step into the same river twice."

Chanu is both unable and unwilling to engage in cross-cultural dialogue. He speaks of "the immigrant tragedy", "the clash of civilizations" and generational conflict. Through him, Monica Ali conveys the image of the immigrant unwilling to adapt to the host society. A genuine cross-cultural dialogue cannot occur, since Chanu conceives cultures as closed, monolithic systems. The main plot's denouement- Chanu's return to Bangladesh on money borrowed from Dr. Azad- is an effect of what the doctor called "Going Home Syndrome": his unwillingness to perform a conscious act of cross-cultural dialogue. In turn, Nazneen refuses to return to Bangladesh because her experience has been successful. Her encounter with the Other has triggered a genuine act of cultural translation which has resulted in a process of self-transformation. Translatability, the condition of the mutual mirroring of cultures, does not occur in Chanu's case.

Salman Rushdie (1991: 19) warns against the danger of adopting "a ghetto mentality":

To forget that there is a world beyond the community to which we belong, to confine ourselves within narrowly defined cultural frontiers, would be, I believe, to go voluntarily into that form of internal exile which in South Africa is called the 'homeland'.

Mrs. Azad, another first generation immigrant, is only a secondary character, but she is important to the story because she represents a type: the assimilated immigrant. Assimilating the Other leads to a politics of cultural relations based on the concept of cultural hierarchy. Cultures interact in a political way: as dominating and subaltern. Mrs. Azad's confrontation with Chanu points to their extreme orientation towards difference. She discards her cultural past. As Iser (1996) explains, when difference is totally eliminated, "the encounter between cultures turns into a selective assimilation, guided by what is relevant for the culture concerned. In such instances no interaction between cultures occurs, and the incorporation of alien features is at best pragmatically justified (249)". In this case, translatability does not occur and cross-cultural dialogue cannot be established.

Mrs. Azad performs an act of selective assimilation, discarding her past and adopting values from the host society which she associates with personal freedom. The fact that she has a grotesque body can be read as a critique of the type of relation she has established with the foreign element. There is an extensive description of her appearance: she wears a short tight skirt ("her thighs tested the fabric") she has "a fat nose and eyes that were looking for a fight", "large brown thighs "(Ali 2004: 103). She makes inappropriate gestures like "adjusting her underwear with a thumb", drinking two glasses of beer and "belching with satisfaction"(Ali 2004: 105). She is impolite to her husband and guests, turning on the TV as they speak. Mrs.

Azad is a consumer of pop-culture: she "kept her eyes fixed on the screen" watching "a scene of violent kissing"(Ali 2004: 105). Every aspect of her personality is exacerbated. Her assimilation has resulted in a loss of physical decorum and a ruined marriage.

Mrs. Azad's physical degradation, as well as Chanu and Dr. Azad's clothing style and bodily posture point towards a failure to engage in a creative way with the foreign culture:

The doctor was neat as a tailor's dummy. He held his arms smartly to his sides. White cuffs peeped out of his dark suit. His collar and tie held up his precise chin and his hair was brushed to an ebony sheen. He looked as if he had seen a ghost. Nazneen looked at Chanu. He made a poor ghost, in his broken-down shoes and oversized green anorak. (Ali 2004: 105)

Upon seeing Azad's teenage daughter, a younger replica of her mother, Chanu engages in a polemic with Mrs. Azad regarding the immigrant's condition in the host society:

'This is the tragedy of our lives. To be an immigrant is to live out a tragedy.'

'What are you talking about?'

…'I'm talking about the clash between Western values and our own. I'm talking about the struggle to assimilate and the need to preserve one's identity and heritage. I'm talking about children who don't know what their identity is. I'm talking about the feelings of alienation engendered by a society where racism is prevalent. I'm talking about the terrific struggle to preserve one's sanity while striving to achieve the best for one's family. I'm talking—'

'Crap!'

'Why do you make it so complicated?' said the doctor's wife. 'Assimilation this, alienation that! Let me tell you a few simple facts. Fact: we live in a Western society. Fact: our children will act more and more like Westerners. Fact: that's no bad thing. My daughter is free to come and go. Do I wish I had enjoyed myself like her when I was young? Yes!'

Mrs Azad continued. 'Listen, when I'm in Bangladesh I put on a sari and cover my head and all that. But here I go out to work. I work with white girls and I'm just one of them. If I want to come home and eat curry, that's my business. Some women spend ten, twenty years here and they sit in the kitchen grinding spices all day and learn only two words of English.' She looked at Nazneen who focused on Raqib. 'They go around covered from head to toe, in their little walking prisons, and when someone calls to them in the street they are upset. The society is racist. The society is all wrong. Everything should change for them. They don't have to change one thing. That,' she said, stabbing the air, 'is the tragedy.'(Ali 2004: 106-108)

Mrs Azad performs what Iser calls selective assimilation. She dismisses Chanu's argument as "Crap!". She displays the opposite view, pleading in favour of assimilation-incorporating the customs and attitudes of the prevailing culture. She, too, is unwilling to engage in a cross-cultural dialogue because she adopts the western values indiscriminately and speaks of the tragedy of non-integration. The result is the disintegration of her family life.

Nazneen is the character whose frame of reference alters as she encounters a foreign culture. The condition of translatability occurs, generating a genuine cross-cultural dialogue. As Iser (1996: 238) explains, "moments of crisis generate critiques of one's own culture which are meant to balance out the deficiencies diagnosed" and "recourse to other cultures proves to be a means of therapy for a growing awareness of cultural pathology." The solution lies not only in "taking over features and attitudes from different cultures", but most importantly "by instilling a self-reflexivity into the stricken culture, thus providing scope for self-monitoring. Moreover,

Translatability is motivated by the need to cope with a crisis that can no longer be alleviated by the mere assimilation or appropriation of other cultures. At such a historic juncture, a cross-cultural discourse begins to emerge. A discourse of this kind is not to be mistaken for a translation, as translatability is to be conceived as a set of conditions that are

able to bring about a mutual mirroring of cultures. It is therefore a pertinent feature of such a discourse that it establishes a network of interpenetrating relationships. These, in turn, allow for a mutual impacting of cultures upon one another, and simultaneously channel the impact. (Iser 1996: 238)

A recurring theme in the novel is ice-skating. The first instance is when Nazneen watches a performance on the television:

The television was on. Chanu liked to keep it glowing in the evenings, like a fire in the corner of the room. Sometimes he went over and stirred it by pressing the buttons so that the light flared and changed colours. Mostly he ignored it. Nazneen held a pile of the last dirty dishes to take to the kitchen, but the screen held her. A man in a very tight suit (so tight that it made his private parts stand out on display) and a woman in a skirt that did not even cover her bottom gripped each other as an invisible force hurtled them across an oval arena. The people in the audience clapped their hands together and then stopped. By some magic they all stopped at exactly the same time. The couple broke apart. They fled from each other and no sooner had they fled than they sought each other out. Every move they made was urgent, intense, a declaration. The woman raised one leg and rested her boot (Nazneen saw the thin blade for the first time) on the other thigh, making a triangular flag of her legs, and spun around until she would surely fall but didn't. She did not slow down. She stopped dead and flung her arms above her head with a look so triumphant that you knew she had conquered everything: her body, the laws of nature, and the heart of the tight-suited man who slid over on his knees, vowing to lay down his life for her. What is this called?' said Nazneen.

Chanu glanced at the screen. 'Ice skating,' he said, in English.

'Ice e-skating,' said Nazneen. (Ali 2004: 32)

The scene can be discussed as an act of cultural translation. She is trying to translate a performance. Emotions and psychological states "are based on cultural conventions, while a performance is bound to its cultural setting. The action, the performance aspect, is rich in meaning in search of a translation (Rosman & Rubel 2003: 18).

Nazneen is unable to translate the performance she sees because she does not understand the cultural context. This is her first incursion into the foreign culture. To use Iser's theory of recursive looping (2001) her feed-forward returns as a positive feed-back that starts to destabilize the system that initiated the operation. She interprets the performance as a kind of “magic”, a tender scene between two lovers and she admires the woman's mobility and control over nature, her own body and the opposite sex. At this point, a heightened self-awareness begins to emerge and also a desire to correct existing deficiencies. The foreign element of the Other has started to impact on her own culture.

Nazneen cannot perform the translation because she does not have access to the cultural codes operating inside the host society. Translation depends on the interpreter's cultural context: "when we translate, it is not simply propositional knowledge ascribed to the individual mind which is involved, but translation is the communication of cultural knowledge"(Silverstein as cited in Rosman & Rubel 2003: 18).

At a later point, Nazneen sees a picture of ice-skaters in an English magazine and she associates the female skater to "a fairy-tale creature, a Hindu goddess" and she imagines herself on the ice-rink, dreaming of personal freedom: "the man let go of her hand but she was not afraid. She lowered her leg and she skated on"(Ali 2004: 140). Elements of the two cultures meet and Nazneen can now relate to the foreign culture, even though only at the level of imagination, not yet through actions.

Years after, when she watches another ice-skating performance she interprets it through the lens of the western culture, adopting specific themes and language: "Nazneen looked at the couple on the television screen, the false smiles, the made-up faces, the demented illusion of freedom chasing around their enclosure. Turn it off, she said" (Ali 2004:

355). The performance has lost any trace of the initial interpretation. Each act of translation sets the meaning only provisionally.

The novel ends with a scene at the skating rink. Nazneen is about to skate in a sari, her daughter has prepared English sandwiches, and her friend expresses the idea that in England you can do whatever you want. Nazneen preserves the dress-code of her culture, yet engages in a foreign cultural practice. Moreover, "in her mind, she is already there"(Ali 2004: 435), implying that her actions that far had made possible this act of genuine cross-cultural dialogue.

Nazneen's first act of independence is to wander through the streets of London on her own. She investigates the surroundings and observes the passers-by, performing an act of cultural translation. She sees the world through her own cultural framework which acts like a filter on reality. The figures of speech she employs, mostly similes and metaphors, reflect the act of constant comparison and negotiation of meanings. The lexicon pertains to the conceptual framework of her rural past in Bangladesh. The idea that language is crucial in the interpretation of reality is reinforced. Crossing the street "was like walking out in the monsoon and hoping to dodge the raindrops", "a horn blared like an ancient muezzin", a skyscraper was "a building without an end", "dark as a night pond" and "above, somewhere, it crushed the cloud"(Ali 2004: 51). Other buildings were "white stone palaces." Men "barked at each other", women "had strange hair…pumped up like a snake's hood". At some point, the act of cultural mirroring occurs: "Nazneen… began to be aware of herself: Without a coat, without a suit, without a white face, without a destination. A leafshake of fear – or was it excitement? – passed through her legs." She exchanges glances with a woman in "rich", "solid" clothes: "her armor and her ringed fingers weapons" and Nazneen realizes she is "no longer invisible" (Ali 2004: 51).

Iser (1996) notes that the density of metaphors and similes points to the "black box" between cultures, the situation when the foreign element of the Other can no longer be explained. While metaphors represent a struggle for at the meaning, "their density and dispersal cancel out the very representativeness they appear to have achieved." (250)

There are many instances in the novel where translatability, the mutual mirroring of cultures, can be analysed For instance, Nazneen observes Otherness through "the clothing paradigm"(Boia 2000: 138). She notices that "[the white women's] shoulders were padded up and out. They could balance a bucket on each side and not spill a drop of water." (Ali 2004: 39). A sense of heightened self-awareness emerges at the encounter with the Other.

Nazneen begins to suspect that changing the clothing style can alter one's identity. An interesting scene in the novel is when Nazneen is looking at herself in the mirror and sees her reflection through cultural lens:

The sari, which seconds ago had felt light as air, became heavy chains…she stood at the back, next to the pillows, she could see herself in the dressing-table mirror. Suddenly, she was gripped by the idea that if she changed her clothes her entire life would change as well… For a glorious moment it was clear that clothes, not fate, made her life. (Ali 2004: 273)

Nazneen's engagement with the foreign culture leads to a transformation of her identity. She accepts the core values of western civilization, the components of modern liberalism: the primacy of the individual versus the collective self (she refuses to join Bengal Tigers-a Muslim political faction), utilitarianism (*les affairs*, the value of the money- Nazneen starts a clothing company with Razia), civil liberties and urban cultures. Nazneen does not reject her cultural past, but chooses to negotiate aspects of the two cultures, acting like a merchant. She neither assimilates nor rejects the values of the host country. She engages in cross-cultural dialogue. From this cultural exchange and negotiation, she emerges as an independent woman, able to exert her own agency. Islamic fatalism is no longer the ruling principle of her life. Her encounter with the Other has led to a creative process of self-

formation. Nazneen finally finds "a place in the world". Monica Ali pleads for cross-cultural dialogue and understanding which can only be established if cultural encounters are open towards translatability: a mutual mirroring of cultures.

References

Ali, M. (2004). *Brick Lane*. London: Black Swan.

Anderson, B. (1991). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* London: Verso.

Boia, L. (2000). *Pentru o istorie a imaginarului.* Bucureşti: Humanitas, 2000.

Budick, S. (1996). Crises of alterity: Cultural untranslatability and the experience of secondary otherness. In S. Budick & W. Iser (Eds.), *The translatability of cultures: figurations of the space between* (pp. 1-24). California: Stanford University Press.

Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures: selected essays.* New York: Basic Books.

Hiebert, P. G. (1985). *Anthropological insights for missionaries*. Grand Rapids: Baker Book House.

Huntington, S. P. (1996). *The clash of civilizations and the remaking of world order*. New York: Touchstone.

Iser, W. (1996). The emergence of a cross-cultural discourse: Thomas Carlyle's *Sartor Resartus*.

In S. Budick & W. Iser (Eds.), *The translatability of cultures: figurations of the space between* (pp. 245-264). California: Stanford University Press.

Iser, W. (2001). On translatability. *Surfaces*, 4. Retrieved from http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol4/iser.html

Lane, H. (2003, June 1). Ali's in wonderland. *The Observer*. Retrieved from http://www.theguardian.com/books/2003/jun/01/fiction.features1

Lotman, Y. (1990). *Universe of the mind: a semiotic theory of culture (the second world).* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Martin, W. (1986). *Recent theories of the novel*. New York: Cornell University.

Nora, P. (1989, Spring). Between memory and history: les lieux de mémoire. *Representations*, 26 [Special Issue: Memory and Counter-Memory], pp. 8-15.

Rosman, A. & Rubel, P. (Eds.). (2003). *Translating cultures: perspectives on translation and anthropology.* New York: Berg Publishers.

Rushdie, S. (1991). *Imaginary homelands*. London: Granta.

Vaknin, S. (2001, January 22). The classification of cultures. Retrieved from http://groups.yahoo.com/neo/groups/narcissisticabuse/conversations/messages/6421

THE EXPERIENCE OF THE INTERVAL. NOTES REGARDING ANDREI BODIU'S POETRY

Catrinel POPA
University of Bucharest

Abstract: Starting from the ascertainment that the concern with such topics as the interrelation between reality and fiction, between "our world" and its imaginary projections, represents one of the central issues of contemporary literary theory and practice, this article intends to analyse Andrei Bodiu's volume published in 2014, Firul alb [The White Thread], focusing on those strategies used by the author in order to underline the complicity between text and reality. The misleading transparency his poems actually dissimulates their fundamental ambiguity and indeterminancy. In this context, such concepts as "interval" and "in-between" become key-words, helping us to map out an unusual poetical universe.

Keywords: Andrei Bodiu; in-between; interval; transitivity; simulacra

Câteva paradoxuri ale tranzitivităţii poetice

Ultimul volum de versuri al lui Andrei Bodiu[1] poate fi plasat sub semnul unui principiu mimetic *sui-generis*: tranzitivă, vidată de orice emoţie (cel puţin la prima vedere), această poezie ne surprinde nu numai prin simplitatea (premeditată) a limbajului, ci şi prin inversarea sensului "oglindirii". Mimesis al cărui sens a fost schimbat (în consonanţă, am spune, cu paradoxul enunţat undeva de Cortázar – "cu o strădanie minimă, orice petic de realitate poate aminti de un vers ilustru"[2]), metoda poetică a lui Bodiu, departe de a se reduce la simpla pendulare între "priza la real" şi seducţia livrescului (definitorie pentru mai toţi poeţii optzecişti), se dovedeşte o modalitate ingenioasă de a atrage atenţia asupra multiplelor ipostaze în care ni se înfăţişează realul. Nu poate trece neobservată, desigur, infuzia de livresc, de referinţe culturale dintre cele mai diverse (de la *Moartea căprioarei* la *American Beauty*), dar toate acestea sunt, într-un fel, parte constitutivă a realului, tot aşa cum sunt şi clişeele, convenţiile literare sau cinematografice, obiectele derizorii, gesturile previzibile sau conversaţiile banale.

Fără îndoială anumite mutaţii de adâncime s-au produs în poezia lui Andrei Bodiu faţă de precedentele volume (împrejurarea ar putea fi pusă şi în legătură cu distanţa destul de mare – de şase-şapte ani – dintre cărţile de poezie ale autorului). Dar acesta nu este nicidecum singurul sau cel mai solid argument. În plus, nici firele subterane ce asigură continuitatea nu sunt cu totul de neglijat. Încă din volumul precedent[3], de pildă, referinţele, mai mult sau mai puţin ilustre, erau prezente în număr mare şi căpătau adesea o funcţie ambiguă, în sensul că – vag ironice, fără a opaciza discursul – atrăgeau, indirect, atenţia apsupra precarităţii oricăror tentative de a accede la Sens. Pe bună dreptate, Mircea A. Diaconu vorbea despre o privilegiere a "substanţei" în defavoarea semnificaţiei: "Nuvelele lui Eliade sau *Călăuza* lui Tarkovski sunt, de fapt, «texte» elocvente pentru ontologia modernă: în spatele experienţei stătea sensul. Or, invocându-le, Andrei Bodiu le şi plasează în zona reperelor de semnificaţie. Numai că acum totul este în umbra (şi în urma) acelor semnificaţii. Mai mult, realitatea însăşi se află în spatele creaţiei, dublând-o parcă. *Prin urmare, realitatea ca dublură şi copie a ficţiunii, a artificiului* (subl. mea, C.P.) – cu atât mai mult deci desubstanţializată, dar şi cu

[1] Andrei Bodiu, *Firul alb*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2014
[2] Julio Cortázar, *Şotron*, trad. şi postfaţă de Tudora Şandru Mehedinţi, Iaşi, Polirom, 2005, p. 525
[3] Andrei Bodiu, *Oameni obosiţi*, Piteşti, Paralela 45, 2008

atât mai mult mizând pe înregistrarea nu a conceptului, nu a semnificaţiei, ci a substanţei, a fenomenului în stare pură."[4]

Jocul acesta de simulacre devine şi mai evident în noul volum, unde fidelitatea faţă de biografic şi referenţial reprezintă adeseori un pretext pentru montarea unor stranii spectacole, cu recuzită minimalistă şi personaje surprinse în ipostaze (pseudo)prozaice. Una dintre piesele de rezistenţă ale volumului (care poate oferi şi o cheie adecvată de lectură a ansamblului) este cea intitulată *Firul alb*: "Un om tânăr/ Vorbind singur pe stradă/ Gesticulând gata să/ Te atingă din greşeală.// O femeie între două vârste fardată/ Uşor nedormită vorbind/ singură la casa de bilete/ apoi în metrou// O fată care spune tare/ Unui perete: «uimeşte-mă»// Un fir alb subţire desparte lumea în două."[5] Asistăm, fără o pregătire prealabilă, la propagarea unei unde seismice, înregistrată, parcă, de senzorii unui dispozitiv exersat în cuantificarea alienării. Într-o realitate în care toate se amestecă şi se întretaie, lucruri în aparenţă neînsemnate capătă o înfăţişare halucinantă. Firul alb (invizibil?) este nu numai semnul unei fisuri ce ameninţă coerenţa lumilor (interioare şi exterioare), ci şi agent al unui "neant obiectual"[6] care, tocmai el, face posibilă apariţia poeziei.

Lăsând deoparte formulele poetice brevetate de predecesori, Andrei Bodiu nu pare să aspire nici acum la orientarea semnificaţiei într-o direcţie anume (mitică, simbolică, metafizică etc.) În schimb valorifică, asemenea poeţilor obiectivişti de peste Ocean, resursele expresive ale eşantionului, ale decupajului fotografic, în crochiuri ce trădează înclinaţia poetului către subminarea consecventă a mărcilor poeticităţii tradiţionale. Pe bună dreptate, referindu-se la volumul din 2000, *Studii pe viaţă şi pe moarte,* Simona Popescu vorbea despre punerea în funcţiune a "mecanismelor deziluzionării": "Dacă poetul lucrează cu mecanisme de iluzionare, Bodiu pune în mişcare mecanismele deziluzionării"[7]. Observaţie justă, cu precizarea că – oricum ar fi – tot cu un iluzionist avem de-a face, de astă dată unul dintre aceia conştienţi de paradoxul că – de la tehnica barocă a *trompe l'œil*-ului, până la experimentele obiectiviştilor – fidelitatea faţă de referent şi-a verificat constant potenţialul ambiguizant şi halucinatoriu.

Flashback optzecist

De altfel, dintotdeauna resurecţiile literare s-au făcut în numele realului (observaţia are deja o vechime respectabilă), actul literar fiind gândit sau intuit măcar ca o tentativă de instituire a unei relaţii de adecvare la ceea ce Gérard Genette numea undeva "transcendenţă extratextuală". Fiecare nouă generaţie a pretins a fi descoperit formula infailibilă a autenticităţii, mijloacele nimerite de sincronizare cu pulsul viu al lumii şi nu în ultimul rând, cu modelele preluate din acele literaturi ce au beneficiat de o dezvoltare organică şi de o succesiune firească a paradigmelor estetice (în cazul optzeciştilor, cu precădere literatura engleză şi americană).

Din această perspectivă, generaţia '80 nu a reprezentat nicidecum o excepţie. Mulţi dintre reprezentanţii săi cei mai de seamă au pledat insistent pentru o poezie (şi o poetică) orientate spre real, spre valorile eului biografic ("din poemele unui modernist, chiar remarcabile estetic – nota undeva Mircea Cărtărescu – nu putem şti cine este, de fapt, acel poet, cum trăieşte, ce gândeşte despre viaţă[8]") "Resurecţia" respectivă a echivalat, aşadar, cu repunerea în drepturi a umanului, cu întoarcerea la comunicare, la plăcerea lecturii, la căldura şi catifelarea vocii.

---

[4] Mircea A. Diaconu, "Ironia unui sceptic", în *România literară,* nr. 6/ 2009

[5] Andrei Bodiu, *Firul alb,* ed. cit., p.5

[6] Roland Barthes, *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, trad. de Virgil Mleşniţă, Cluj Napoca, Idea Design & Print, 2005, p.101

[7] Simona Popescu, "Despre urmele care se destramă în alte geometrii", în *Observator cultural,* 18/ 2000

[8] Mircea Cărtărescu, "Cuvinte împotriva maşinii de scris", în Gh. Crăciun (ed.), *Competiţia continuă.Generaţia '80 în texte teoretice,* Piteşti, Paralela 45, p.116

Recunoaştem aici, după cum a demonstrat Gheorghe Crăciun în consistentul său studiu *Aisbergul poeziei moderne*, publicat în 2002[9], o tentativă (căreia el însuşi i s-a raliat), de reabilitare a unui continent ascuns al poeziei ultimelor decenii, orientare ignorată sau minimalizată de majoritatea teoreticienilor domeniului: poezia aşa-zicând "tranzitivă", interesată (în contrast cu discursul autoreferenţial, metaforic şi purist), de concretul prozaic, imediat, lipsit de transcendenţă, de experienţa individuală cotidiană şi de comunicarea cu cititorul. Pe scurt, o reacţie în faţa acelui proces de "dezumanizare" a artei (ale cărui riscuri au fost semnalate, printre cei dintâi, de Ortega Y Gasset în celebrul său eseu). După cum se ştie, prin Rimbaud sau Mallarmé poezia modernistă accentuase *écart*-ul dintre eul empiric şi cel poetic. La cei mai mulţi dintre poeţii antologaţi de Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne* se remarcă forme (mai mult sau mai puţin radicale) de distanţare a discursului liric în raport cu umanul. În contrast, poezia fidelă faţă de referent, faţă de lumea reală, ar trăda un reflex al intensificării nevoii de comunicare şi de autenticitate (cu tot ceea ce presupune aceasta, inclusiv abolirea unui set de convenţii şi instituirea, în mod fatal, a altora).

După unii exegeţi, apariţia în literatura română a acestui tip de poezie, care nu coincide strict cu intrarea în arenă a optzeciştilor, dar începe să se impună o dată cu ei, ar putea fi socotită surprinzătoare, în măsura în care discursul solipsist al modernismului înalt nu avusese vreme să se erodeze, în spaţiul nostru cultural. În fond, este foarte probabil ca la apariţia fenomenului să fi contribuit o dublă reacţie polemică: pe de o parte, în plan extraliterar, oroarea faţă de tot ceea ce presupunea încercarea (venită din partea puterii), de a mistifica şi falsifica realul (experienţa traumatizantă a realismului socialist nu fusese cu totul uitată), iar pe de altă parte – în plan estetic – oboseala provocată de supralicitarea formulei modernismului şaizecist (cu tot ceea ce implica ea, de la încrederea în capacitatea subiectului, fenomenologic activ, de a transcende realitatea, până la mecanica destul de previzibilă a proliferării metaforelor şi simbolurilor)

Nu de foarte multă subtilitate este însă nevoie pentru a constata că pretenţia stabilirii unei punţi între text şi referent rămâne, în fond, o utopie, chiar dacă poezia face acum loc naraţiunii, descrierii, enumerării, iar notaţia neutră şi proliferarea neostoită a obiectelor contribuie la inducerea impresiei de desăvârşită adecvare la real (de altfel, *adecvatio rei* survine ori de câte ori voinţa subiectului se diminuează sub presiunea factorilor externi)

Andrei Bodiu împărtăşeşte, în linii mari, o atare viziune în privinţa raporturilor dintre poezie şi realitate, deşi intrarea lui în scenă a avut loc ceva mai târziu, când, alături de colegii din grupul literar de la Braşov (Simona Popescu, Marius Oprea şi Caius Dobrescu), a debutat editorial cu volumul *Pauză de respiraţie*. Pe tot parcursul creaţiei sale poetul va rămâne fidel principiilor pe care le îmbrăţişează încă din această etapă (simplitatea şi naturaleţea limbajului, priza directă la real, privilegierea eului biografic), fără ca versurile sale să eşueze în monotonie.

O tendinţă pare să se cristalizeze însă tot mai limpede de la un volum la altul: obiectivismul fotografic devine, treptat, un obiectivism al profunzimilor, mutaţie întrucâtva surprinzătoare în cazul unei poezii ce părea încartiruită mai degrabă în experienţă, decât în momente de intuiţie absolută sau de emoţie cristalizată în tipare atemporale. Mutaţia se produce nu numai în sensul deschiderii către ceea ce este vag, contingent, neformat, în limbaj şi experienţă (Francis Ponge anticipa, într-un fel, această tendinţă, atunci când invoca divina necesitate de imperfecţiune, divina prezenţă a nedesăvârşitului, a viciului şi a morţii în paginile scrise), ci şi în acela al confruntării (şi nu de puţine ori, al scurtcircuitării) mai multor niveluri ontologice.

Între Infern şi Purgatoriu

[9] Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne,* Piteşti, Paralela 45, 2002

Amintind, deopotrivă, de poezia optzecistă autohtonă şi de experimentele obiectiviştilor americani, de Louis Zukofsky, dar şi de Petre Stoica din volumul *Un potop de simpatii* (1978), *Firul alb* cuprinde poeme memorabile ce înregistrează egal, aidoma unei pelicule alb-negru secvenţe, adesea deconcertante, dintr-o lume "globalizată", dar care nu se deosebeşte, în esenţă, prea mult de aceea din ultimele decenii ale regimului comunist. Zugrăvite cu o cruzime pozitivistă, scenele acestea ar putea fi socotite tot atâtea instantanee dintr-o reprezentare neconvenţională a infernului (de altfel, analizând volumele precedente ale autorului, atât Al. Cistelecan, cât şi Mircea A. Diaconu au invocat categoria infernalului). "El e poetul unei lumi – scrie Cistelecan – ce nu numai că şi-a pierdut speranţa într-un sens salvator, dar a pierdut până şi amintirea acestei speranţe şi a acestui sens. E un poet al infernului, al asfixiei cotidiene."[10]

S-ar părea că ultima parte a afirmaţiei criticului vine să o întărească pe cea dintâi. Însă, în fapt ea deschide o posibilă pistă de interpretare tocmai în sensul neutralizării categoriei infernalului, pe care o confirmă şi volumul apărut în 2014 (în această privinţă elementul de continuitate prevalează asupra mutaţiilor).

Mai exact, lumea *Firului alb* ni se înfăţişează ca o lume amnezică, cu totul absorbită de reflectarea propriei absenţe, dar tocmai prin aceasta absolvită şi de obligaţia de a-şi pune întrebări cu privire la sens. Pare mai degrabă un *no man's land*, un spaţiu de trecere de unde se poate porni în orice direcţie şi unde chiar graniţa dintre viaţă şi moarte se dovedeşte relativă. Cei vii şi cei morţi comunică firesc (ceea ce ne-ar duce cu gândul la versurile lui Edgar Lee Masters, din *Antologia orăşelului Spoon River,* dacă la poetul român n-ar fi dispărut orice urmă de afectivitate manifestă): "L-am visat spre dimineaţă pe socru-meu/ Eram într-o maşină nu ştiu dacă/ Skoda lui mergea într-o direcţie greşită încercam / Toţi să-l convingem să întoarcă m-am trezit/ Era ora 4 eram la Timişoara/ Era 23 aprilie."[11] (*23 aprilie 2010*)

Frânturi de vise sau de amintiri, "instantanee" din trenuri, din aeroporturi, gări sau staţii de autobuz, fragmente desprinse din conversaţii banale, mici spectacole anodine, se articulează într-un continuum ce reuşeşte să-i inducă cititorului senzaţia că – în pofida aparentului prozaism – participă la revelarea unei taine: "Trei nopţi la rând am visat aceeaşi/ Femeie. Semăna şi nu semăna cu/ Cineva din trecut.Venea/ Spre mine de undeva de la// Capătul unui coridor care semăna/ Cu etajul trei de la Universitatea/ De Vest. Purta o fustă scurtă/ Şi verde.// Avea picioare superbe bronzate poate/ Mergea pe tocuri cert e că purta pălărie/ O pălărie imensă de pai.// De fiecare dată m-a uimit/ Pălăria şi de fiecare dată am încercat să-i spun"[12] (*Trei nopţi la rând*). Dincolo de caracterul pregnant vizual al poemului – o vizualitate cinematografică, obţinută printr-o privire "literală" asupra obiectului – ceea ce ne atrage atenţia aici este indeterminarea derutantă a tabloului. Sintagma "semăna şi nu semăna" ar putea fi explicată prin invocarea "logicii" particulare a visului (guvernată de principiul terţului acceptat), dar chiar şi aşa – prin intersectările multiple de planuri (atât pe orizontala spaţiului, cât şi pe verticala timpului) – secvenţa rămâne ambiguă, fixând, sub pecetea tainei sale, "firele" întreţesute ale timpului pierdut şi visului de fericire (nu suntem departe de subtila definiţie pe care Mircea Ivănescu o dădea, mai demult, poeziei:"lumea de basm a aceluia care încearcă mereu în zadar să se întoarcă/ să fie şi el fericit"[13]). Deşi nu sunt străfulgerate prea des de "splendoarea dens-fulgurantă"[14] (poemul *Trei nopţi la rând* constituie mai degrabă o excepţie), versurile lui Andrei Bodiu se situează şi ele, în mod evident, sub semnul intervalului, al anamnezei eşuate şi al încălcărilor de graniţe.

[10] Al. Cistelecan, "Noul poem", în *Luceafărul*, nr. 6/ 1994
[11] Andrei Bodiu, *Firul alb*, ed.cit., p. 6
[12] Ibid., p.55
[13] Mircea Ivănescu, *Biografii imaginare*, Bucureşti, Editura Casa Radio, 2012, p.70
[14] Ibid.

Tocmai în măsura în care sunt guvernate de un principiu al intervalului, populate de entităţi mai mult sau mai puţin "false" – în fond simulacre ale unor simulacre – lumile închipuite de Andrei Bodiu reuşesc să surprindă acel moment privilegiat al intersectărilor, al trecerilor dintr-un plan într-altul (mai sus-pomenita obsesie a spaţiilor de tranzit nu este nici ea străină de această înclinaţie). Nu de puţine ori "realul" pare să comunice cu teritorii misterioase, ca în poemul intitulat, ironic, *Happy New Year*: "Staţia-i aproape goală. Doar el/ Înalt şi aproape albit/ Merge la treabă.// Dăm mâna. Zâmbetul/ Jumătate ironic i-a pierit// Vorbim despre mamele noastre bolnave./ A lui mai bolnavă ca a mea traversând/ Sfârşitul de an într-un spital.// În depărtare maşina târându-se/ Pe fundal muzică: artificii şi pocnitori."[15]

Alteori renunţarea la orice marcă a poeticităţii este împinsă până la ultimele consecinţe, ca şi cum – plasat el însuşi într-un spaţiu al incertitudinii – discursul ar aspira permanent la propria-i destrămare. Multe poeme au mişcarea sincopată şi "sintaxa abruptă"[16] a lui Frank O'Hara. Iar din literatura română cel mai mult de apropie de stilul abulic al lui Bacovia (din *Stanţe burgheze*). Nu întâmplător cel din urmă este chiar amintit într-unul din poemele incluse în *Firul alb:* "Dragă Madi oraşul ăsta/ Nu e loc de murit e chiar/ De trăit.// Chiar bătrânul Bacovia s-ar fi uitat altfel/ Aici pe fereastră// Metroul merge la fix/ Nu miroase a mortăciune// Dacă ai ceva bani/ Poţi să sari."(*Viena copiilor VI)*

Sunt şi câteva poeme în care consemnarea neutră, indiferentă, a datelor existentului face loc aluziilor intertextuale, notaţiilor sarcastice sau doar ironice stimulate de lecturi, filme sau litere desprinse din afişe, toate părând să anunţe, melancolic, repetarea aceluiaşi spectacol:"Priveşte intens din afişul alb-negru/ E Jean Louis Trintignant bărbatul/ Îndrăgostit de o bătrână pe/ Moarte din ultimul film// Al lui Haneke. Afişul e/ Imens acoperă un stâlp din/ Sebastian Platz privirea lui/ Trintignant e tristă neliniştită disperată// Ca să mă poată vedea bine/ Am dat două ture în jurul stâlpului/ Ultimul „e" din Liebe/ Era aproape rupt."[17]

Chiar şi atunci când împrumută numele unor metropole ilustre (Viena, Praga, Braşov, Berlin sau Bucureşti), "cadrul" nu se schimbă în datele lui esenţiale: rămâne un spaţiu al trecerii, un fel de Purgatoriu *sui-generis* (mai multe titluri aduc, chiar la o privire superficială, argumente edificatoare în acest sens: *Spre Baia Mare*; *Seara pe podul Carol*; *Lângă gara Predeal*; *Gări mijlocii*; *Spre capătul lui 6* ş.a.m.d.)

Vag individualizat (asfel încât să putem recunoaşte, de pildă, un colţ de Bucureşti matinal: "Melancolia şi resemnarea./ Dimineaţa la 7 navigând printre câinii/ Din faţă de la Ibis/ Pe o stradă însorită/ Şi aproape pustie"), "cadrul" reuşeşte să imprime o atmosferă particulară, de cele mai multe ori propice "conjurării" amintirilor (fie ele adevărate sau false, autobiografice sau intertextuale). Un poem care se intitulează *Philip Seymour Hoffman* combină foarte ingenios termenii celor două serii: "Ai luat un gât de şampanie./ Ţi s-a părut proastă i-ai privit pe ceilalţi/ Fiecare era întruchiparea singurătăţii tale./ N-avea rost nici să deschizi gura./ Înăuntru huruiau roţi metalice te-ai gândit/ că e instalaţia de căldură/ Ai mai luat un gât de şampanie ai râs/ glasul lui Truman Capote s-a auzit din/ Încăperea alăturată."[18] Modul în care e strecurată, în final, aluzia la romanul *Alte glasuri, alte încăperi* al lui Capote vine să întărească presupunurea că, pentru autorul nostru graniţa dintre viaţă şi cărţi, dintre experienţă şi proiecţiile ei ficţionale este adeseori permeabilă, dovadă că "personaje" şi decoruri se mută frecvent dincolo sau dincoace de firul alb, subţire, "ce desparte lumea în două."

Concluzie

[15] Andrei Bodiu, *Firul alb*, ed.cit., p.63
[16] Romulus Bucur, *Poeţi optzecişti (şi nu numai) în anii'90,* Piteşti, Paralela 45, 2000, p.30
[17] Andrei Bodiu, *Firul alb*, ed.cit., p.7
[18] Ibid., p.46

Aşadar, în ciuda simplităţii lor, a transparenţei evidente, menite parcă – cel puţin la prima vedere – să destrame orice mister, poemele din ultimul volum al lui Andrei Bodiu rămân, în esenţa lor, vizionare şi enigmatice. Articulate în jurul unei enigme, aceea a prezenţei absentului, enigmă comună imaginaţiei şi memoriei, ele oscilează permanent între tentaţia înregistrării *realului prezent* şi aceea a resuscitării *realului trecut.* Apelând la ceea ce s-ar putea numi convenţia tranzitivităţii absolute poezia aceasta reuşeşte, cu mijloace sărace, să dea o nouă viaţă – fie ea şi una fantomatică – inflexiunilor unor voci pierdute şi urmelor unor vieţi lipsite de strălucire. Cele mai izbutite dintre poeme provoacă vibraţii ascunse care ţin nu atât de formă, cât de intensitate, de Timp (barthesianul "acest-lucru-a-existat-cândva"), de pura sa reprezentare, situându-se în acel *no man's land* în care referentul însuşi se transformă într-un soi de *spectrum*, un mic simulacru ce păstrează, prin chiar rădăcina sa, un raport cu spectacolul, deci cu iluzia, adăugându-i totodată acel *ceva* niţel înspăimântător care răzbate şi din fotografiile vechi: întoarcerea a ceea ce este mort.

Nota definitorie a poeziei lui Andrei Bodiu trebuie căutată, în consecinţă, tocmai în acele poeme care – lăsând impresia că recuperează eşentioane de viaţă – ne dezvăluie (inter)faţa lumii aşa cum se vede ea prin secţiunea "firului alb". Nu doar denunţare a celei mai rele incoerenţe şi alienări, cât şi apologie implicită a intervalului, conciliere provizorie cu o lume percepută ca aleatorie şi multiplă, deseori ostilă şi mai totdeauna absurdă.

Bibliografie:

Barthes, Roland, *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, trad. de Virgil Mleşniţă, Cluj Napoca, Idea Design & Print, 2005

Bodiu, Andrei, *Oameni obosiţi*, Piteşti, Paralela 45, 2008

Bodiu, Andrei, *Firul alb*, Bucureşti, Editura Tracus Arte, 2014

Bucur, Romulus, *Poeţi optzecişti (şi nu numai) în anii'90,* Piteşti, Paralela 45, 2000

Cărtărescu, Mircea, "Cuvinte împotriva maşinii de scris", în Gh. Crăciun (ed.), *Competiţia continuă.Generaţia '80 în texte teoretice,* Piteşti, Paralela 45, p.116

Cistelecan, Al., "Noul poem", în *Luceafărul*, nr. 6/ 1994

Cortázar, Julio, *Şotron*, trad. şi postfaţă de Tudora Şandru Mehedinţi, Iaşi, Polirom, 2005

Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, Piteşti, Paralela 45, 2002

Diaconu, Mircea A., "Ironia unui sceptic", în *România literară,* nr. 6/ 2009

Ivănescu, Mircea, *Biografii imaginare*, Bucureşti, Editura Casa Radio, 2012

Popescu, Simona, "Despre urmele care se destramă în alte geometrii", în *Observator cultural*, 18/ 2000

CHARACTER ENLIGHTENMENT IN IRIS MURDOCH'S RETROSPECTIVE FICTION

Aura PANDELE
University of Bucharest

Abstract: My paper focuses on whether three representative first-person narrators from British author Iris Murdoch's fiction reach a degree of enlightenment. The narrating selves move between a past experience and a present experience in an attempt to build a clearer sense of identity. The more the narrating I distances itself from the experiencing I, claiming a different stand to his past behaviour, the more dissonant the relationship between the two is. The narrating self's disproval of past conduct produces a regenerative effect on the character healing his to a certain extent from moral ailments as egoism, pride and tyrany. The more alike the narrating I is to the experiencing self, the more their relationship is one of consonance. Iris Murdoch's reminiscing first-person characters illustrate a mix of consonant and disonant relationships reaching enlightenment only half-way. Having overcome moral struggles, they become more modest in their demands of themselfves and of others, but they still glimpse back at a semi-obscure past which they can't fully comprehend.

Keywords: experiencing I, narrating I, enlightenment, healing time, identity

The passaging of time and the self reflecting upon it as literary device has become a net of enchantment for readers and writers alike since Proust's *In Search of Lost Time*. Postmodernism's playfulness in conveying several truths according to context and perspective instead of the classical idea of objective truth also has implications on devices like time – which clings to a character's realm of experience and space – as map of self rather than mirror of the real world. Experienced time and narrating time are two coordinates within Murdoch's retrospective novels intermingling in a way that tries to embed a pattern in the narrative: that of the self moving between experiences in an attempt to build a clearer sense of identity.

Proust's lost time has a double meaning: at one level, it includes experienced time, time the narrator has already lived, imposing heavy alterations on the characters, and which comes back to life through remembering, and, at a secondary level, simply time wasted in unimportant pursuits. Life in Combray and its surrounding gardens seems to gently blossom and grow out of the narrator's teacup, reshaping itself with each of the self's revisiting of the past. But whereas in the final volume of *In Search of Lost Time* the result is that there are truths comprised within our lost time[1], we gather from Murdoch's work that truth is actually variable and no one person holds supremacy over it. Closely linked to lost time is time found, what we save from lost time offering us an image of eternity but also a real eternity confined within the realm of art.[2] On the one hand, time found is a strip of eternity hidden in a work of art, but what I find noteworthy for our thesis is the curative aspect of time, or rather the curative aspect of the process of going through fictive time which is directly linked to the degree of enlightenment a character achieves.

N. Bran brilliantly points out that "*The Sea, the Sea*, like *Under the Net* and *The Black Prince* are novels which portray the hero's gradual progression to a certain degree of enlightenment. Central to this process is the gradual acknowledgement of this internal dialogue".[3] When the narrating self intervenes into the experiencing self's discourse from a

[1] Deleuze, Gilles, *Proust et les Signes*, p. 30
[2] Deleuze, Gilles, *Proust et les Signes*, p. 26
[3] Bran, Nicol, *Iris Murdoch: The Retrospective Fiction*, p.72

vantage point, i.e. time having passed between the moment of action and that of retelling, it endows him with the possibility to interpret the events, his position becomes similar to that of the third-person omniscient narrator towards the hero. *The Sea* and *The Brack Prince* closely follow this pattern where the experiencing self moves towards a sort of enlightenment deciphered by the narrating "I" which represents, in fact, the goal in all of Iris Murdoch's novels: the search for truth. In *Metaphysics as a Guide to Morals*, her last book concerned with philosophical matters she writes: "We must indeed preserve and cherish a strong truth-bearing everyday language, not marred or corrupted by technical discourse or scientific codes; and thereby promote the clarified objective knowledge of man and society of which we are in need ad citizens, and as moral agents."[4] The search for what is real and meaningful in our lives assumed as moral duty flows through her the novels and finds an answer when the stories come to an end, although, it is never definite. It follows that as truth is something we aspire to, it is forever elusive, and one cannot reason towards a complete enlightenment of one's lived experiences and neither to a complete understanding of the people that surround us. Fickleness, the central discussion around which Jane Austen's *Persuasion* revolves is an important character trait of most Murdochian characters.

According to D. Cohn[5], there are two opposing attitudes the narrating self has towards his past actions, either condemning them in a way that creates a dichotomy between present I and past I which implies *dissonant self-narration* as is the case with Proust, or an overlapping of past and present I which implies *consonant self-narration*. If the Proustian narrating self is in dissonance with the experiencing self, the entailment is that the mature self no longer shares the same convictions as his younger self and by reinserting himself into the experiencing self's narration he detaches himself from previously professed views. The more dissonant the two voices are, the stronger one feels the healing aspect of time is through the narrating self's efforts to understand his position by analogy with past wishes and beliefs which the reader perceives as no longer valid. Murdoch's novels, however, illustrate a mixt condition of consonant and dissonant self-narrations because the narrative self cannot throw light on the past nor can it tolerate living in total darkness regarding it. The assumption that the process of revisiting time offers a cure implies that there is an ailment of some sort from which the characters suffer. Most characters suffer from one or several moral illnesses – egoism, selfishness, inability to act, envy, pride. The long emotional journeys the characters undertake in Murdoch's retrospective fiction finally end in an open manner by adopting a more humble attitude. Moral regeneration comes out of the characters' realization of their own faults. In this respect, time as lived experience heals Murdoch's characters because they learn to accept the limited human understanding of their peers and the tribulations of human relationships, although their metamorphosis is never complete.

The Italian Girl, one of the first of the British author's retrospective novels, makes a clear case for the dissonance of the narrating "I"s which bring about the healing nature of time. Considered one of her least accomplished novels[6], The Italian Girls revolves around Edmund Narraway and his return to his home where he had grown up for his mother's funeral. He is a middle-aged engraver who had never actually developed into a fully-fledged adult because of his mother's domineering personality. His return to his home town is a quest to find an agreement with his troubled past and also help the other members of his family who had suffered the same fate. His twin brother, Otto, is a stonemason leading a life of depravation, a victim of alcoholism and blind to the affairs both his wife Isabel and his daughter Flora were having with his apprentice Levkin. Smothered by Lydia's personality, all

[4] Murdoch, Iris, *Metaphysics as a Guide to Morals*, p. 164
[5] Cohn, Dorrit, *Transparent Minds*
[6] Bove, Cheryl K., *Understanding Iris Murdoch*, p. 175

the members of the household await Edmund and beseech him to set things right. Otto pleads that he should speak to Isabel on his behalf and calm her: "You would do good, good. Someone like you can't help doing good" (IG 78). Teenager Flora asks that he helps her with money for an abortion: "I expect I'll do whatever you say. Only for God's sake look after me." (IG 54). Isabel's statement encompasses all their expectations of Edmund: "You are a good man. You are a sort of doctor. You are the assessor, the judge, the inspector, the liberator. You will clear us all up. You will set us in order. You will set us free." (IG 36). At first, Edmund declines, well aware that he is in no position to bring peace to others when his own life is as much a "muddle" as the others characters'. However, he starts meddling in their lives, but only manages to complicate things further until the climax is reached with the tragic death of Otto's Russian half-mad lover. Elsa's death seems to put all things in a sort of balance again: her brother Levkin, with whom Isabel and Flora were having affairs, leaves for Russia, Otto and Isabel divorce in a civil manner and Edmund enters a romantic relationship with his former nurse, Maria Magistretti, in a sort of Oedipian ending to the novel. The narrating self asks himself in a puzzled manner what the fruits of his long "meditation" were, his incursion into these past experiences and the answer follows: "I had had no power to heal the ills of others, I had merely discovered my own. I had thought to have passed beyond life, but now it seemed to me that I had simply evaded it. I had not passed beyond anything; I was a false religious, a frightened man." (IG 170). The narrating self looks back with surprise to his past self's pretenses and disqualifies them as false. The element of time found brings about a sense of closure and healing of old wounds. Edmund realizes that both his power to influence others and his ability to understand them is poor and limited by his own selfish designs. It is only when he understands this that he can perceive other people for their own selves and start loving them.

The Sea, the sea (1978) is Murdoch's last first-person novel and it seems to illustrate her preoccupation with the exploration of human nature as mentioned in an interview with M. Bellamey[7] from the previous year where she stated that people are odder that they would care to admit and how the novel can somehow mediate between what they think they are and how individual identity is created in relation to how we enact ourselves around others.

This is the story of an ageing playwright Charles Arrowby who, tired of the acting world and under the sway of a moral change, retires from the spotlight to lead a more quiet life in a remote house by the sea. His life which he documents under a series of literary genres – diary, memoir, philosophical journal – does not settle within the boundaries of the Romantic clichés he lays out in the beginning of the novel. Having undergone a moral change of which we are not given further details, he vouches to renounce his dealings with the theatre world akin to Shakespeare's Prospero and ''abjure all magic''. He moves to a rather rundown house called Shruff End where he is in permanent contact with the sea and the marine flora and fauna. This Romantic idea of communion with nature alongside his wish to cut all relation to society goes completely wayward when many of his past friends start showing up at Shruff End. Charles himself strives to keep in contact with all of them through letters and governs them from afar.

The story spans roughly around one month from Charles Arrowby's settling in at Shruff End to his return to London. The chapter sequencing indicates on the one hand the attempt to structure recollections in a logical way and, on the other, an implied desire to order and give sense to past experiences in the light of the present self. N. Bran points out that *The Sea, the Sea* is concerned with the "deliberate quest into the past"[8] as opposed to "involuntary

[7] Michael Bellamy interviews Iris Murdoch in *Contemporary Literature*, vol 18, no. 2, , University of Wisconsin Press, 1977, pp. 129-140

[8] Bran, Nicol, *Iris Murdoch: The Retrospective Fiction*, p.141

memory" - both ways of "confronting time" in Proust's *In Search of Lost Time*. The most important moment around which all other events gravitate is Hartley's imprisonment. Time is also ordered around this event in a manner that transforms it into before (pre-history), during (history) and after (life goes on) the encounter with Hartley which gives the narrating self a sense of identity. The narrating I has become more humble, gradually distancing himself from the egotistical experiencing I, and allows that his knowledge is limited to his own perspective. When Hartley's imprisonment cause her gradual psychological down spiraling contrary to Charles' expectations for her to become free and independent, the experiencing I begins to question his disinterested motives for wanting to help Hartley. His eager willingness to re-enact and change the outcome of their failed relationship leads to the dissemination of confusion in their minds. Although unclear in her intentions, Hartley has a clearer sense of identity: "I live in long-times, not in sudden present moments – I'm married, I've got to go back to where I *am.*" *(SS 384)* and it is this sense of identity built in relation to the Other that Charles can't understand. The flow of time does not bring enlightenment to the ontological question "who am I?", but rather deepens the mystery. Not being able to answer this question could have caused dramatic consequences but such an ending is averted through the intimation that Charles has come to terms with the idea that no person alive is the vessel of truth.

These two novels are the most expressive in their dealing with the healing nature of time which sets the characters' inner world in balance, helping them renounce an egotistical view of human relationships. The two timelines of the retrospective novels – story time and narrative time[9] – create a pattern interwoven by the narrating voices that position themselves at different points of reference. The experienced self is often impatient to impart his later reflections with the reader, flashforwarding to enlighten puzzling events while it uses analepsis to shed some light on occurrences the experiencing I finds baffling and, in this way, reiterate the healing nature of time found. There is never complete healing in the sense of the narrating I completely denouncing the past self which might lead to an overtly assumed sense of self. Murdoch makes this idea clear in an interview "(…)the achievement of coherence is itself ambiguous. Coherence is not necessarily good and one must question its cost. Better sometimes to remain confused"[9]. Haziness in coherence implies that the agent can always revisit the past and reinterpret it, speculating over it in much the same way as one does in real life.

In the second paragraph of *The Sea*, the narrating I intimates that he has had a horrible experience which he doesn't dwell on, only mentioning it and building suspense up to the point in the story where the narrating I reveals the mystery of the "extraordinary and horrible" event. The voice points back in time – through what Genette calls "completing analepsis"[10] – completing an earlier gap in time which, in the case of *The Sea*, *the Sea* - has been omitted to increase suspense. Charles recalls the image of the sea monster rising from the waves, a terrifying appearance coiling itself above the water level and creating a loophole through which Charles "could see the sky". The horrible experience displayed in the recalling of the complex picture of the frightening "green-eyed" sea monster is interpreted in the key of a hallucination at this point in the story but it is implied that Charles would perceive it in a different manner later on. The second completing analepsis related to the same event underlines the untrustworthiness of memory: "the memory of that hallucination, or whatever it was, was suddenly more disquieting than it had ever been". Seeing the painting of *Perseus and Andromeda* brings back the haunting image of the sea monster which Charles however finds difficult to attribute a meaning to, the only certain quality relating to it being that is

[9] Murdoch, Iris, *Metaphysics as a Guide to Morals*, p. 147
[10] Genette, G., *Narrative Discourse: An Essay in Method*, chapter. *Order*

more troubling than before. The reiterative image of the monster is a symbol of jealousy, destructive in its unabashed surfacing, coiling itself around Charles' minds and clouding his judgment. The vision of the wide-gapped sea-monster playing among the waves unveils a Shakespearean perspective to the text: the monster is a projection of man's darkest feelings: "In men, as in a rough-grown grove, remain /Cave-keeping evils that obscurely sleep"[11]. However, towards the close of the story, the disquieting monster is replaced with the calming sea and Charles sights sea lions frolicking in the water and interprets them as "beneficent beings" *(SS 476)* having come to bless him. To a certain extent, he changes after having come face to face with real people and failing in his attempt to run his life and that of others as he had directed his plays in London. His less malignant attitude after his return to London is mirrored by the healing sea: "Time, like the sea, unties all knots." (SS.556)

Charles Arrowby states at the beginning of *The Sea, The Sea* "Now, I shall abjure magic and become a hermit: put myself in a situation where I can honestly say that I have nothing else to do but to learn to be good."*(SS 2)* Yet by the end of his récit he says: "Yes, I go to parties now. I go about in London, I eat and drink and gossip just as if I were an ordinary person. Well, am I not one?" *(SS 562)* The two passages reflect antithetic intentions, passing from complete monastic renouncement to the reclaiming of former glamorous life and they illustrate a radical distancing of the narrating voice from the enthusiastic and idealistic experiencing self. The two voices are in dissonance and Charles's illumination comes from his conclusion that the only truth to be discovered from his passing in Shruff End is that the nature of man is fickle. The situation does not become less "muddled" – a key adjective that describes opaque relations between people and that surfaces in several novels: in *A fairly Honourable Defeat*, *The Bell* as well as in her retrospective novels – but rather the narrator relapses into a state of agreement with the limit to which we can understand other people. Charles never found out the truth of the matter and the final pages are filled with puzzling question that set the reader into a meditative frame of mind: "Hartley said that she had lied about Ben's violence, but perhaps that was a lie uttered out of loyalty, out of irrational fear. Can one not recognize the smell of fear?" *(SS 582)*, "Perhaps in a way James and I had the same problem?" *(SS 583)*, "Am I after all alone now, as I intended to be and without attachments? Is history over" *(SS.583)* and the very last sentences of the novel: "Upon the demon-ridden pilgrimage of human life, what next, I wonder?". Suggestively, no clear answers are given, in this respect, the narrating self hasn't found convincing answers in a way that would close the novel in a traditional sense. Charles had imprisoned Hartley convinced that he was saving her from an abusive husband yet in their conversations are always failed dialogues as the message usually travels one way. The narrating voice implies in a rather Socratic way that what it knows with certainty is that it cannot understand people's deep desires and thoughts and, in extenso, a person can't reach some holistic truth.

Completing analepses are instruments the narrating I uses to both expand and explain an occurrence which the experiencing I fails to comprehend at the moment of his narration. Although there is no complete state of enlightenment in Murdochian fiction, there is a sequel of incomplete states of enlightenment when the narrating I sheds light on an event the experiencing self had found obscure only to reinterpret it later and rob it of its previously ascribed meaning.

It would not be farfetched to affirm that Murdochian retrospective fiction, although less constant in its themes and narrative techniques than Proust's opus, is an apprenticeship to truth as G. Delleuze claims about the world of *In search of Lost Time*, an apprenticeship that in Murdoch's case is never completed, but continues even after the story has ended. Memory

[11] Shakespeare, William, *The Rape of Lucrece*

plays the part of the ungracious instrument of the narrating self, always changing the first interpretation given to an occurrence endowed with a meaning and never revealing an all-encompassing truth. Passing time regenerates the characters only partially, building the interpretative openness of events. Perhaps the most suggestive in this respect is the evoked image of Hartley: "Oh, my darling, how clearly I see you now. (…) Perhaps it is the only true light in my life, the light that reveals the truth." (SS 91) which evolves into unquestionable certainty regarding her feelings: "I reviewed the evidence and I had little doubt about what it pointed to. Hartley loved me and had long regretted losing me." (SS 184) and ends in tormenting uncertainty "I had deluded myself throughout by the ides of reviving a secret love which did not exist at all. (….) But these speculations are too nightmarish. Better to feel 'I shall never know.'" (SS 580)

The irresolvable conflict at the core of *A Word Child* is Hilary Burde's inability to come to terms with his past. Orphaned as an infant and separated from his sister, Crystal, Hilary grew up with the feeling of being unwanted and unlovable. His talent for languages gets him out of the sordid world of the orphanage and into that of Oxford, becoming the protégé of Gunnar Jopling and his wife, Anne. Hilary and Anne have an affair which ends tragically with her death and that of her unborn child in a car accident. The story happens twenty years later when Gunnar reappears in his life an event which marks Hilary's breakdown. Having felt guilty and traumatized for Anne's death all those years, Hilary falls in love with Gunner's second wife, Lady Kitty. Hilary revives the past projecting the image of his former lover onto Lady Kitty, however history repeats itself because their affair ends with her death as well. Throughout the novel, Hilary shows some glimpses of a future reformed self, the narrating experiencing and narrating "I"s converging in both consonant and dissonant degrees. The tyrannical nature of Hilary expressed especially in his relationship to women becomes constrained, perhaps dulled by Kitty's death. After a lifetime of governing Crystal's life, keeping men away from her and preventing her from marrying, he finally gives in to Crystal's decision to marry unimportant Arthur. His relationship with Tommy, a failed actress and his lover, over whom he also exerts an inflexible authority, censuring any public effusions and hints at their intimate involvement, changes to a small extent towards the end of the story. The question of marriage, so appalling to him before, instigates less hate in him after Lady Kitty's death, the reader is even led to believe that he might actually be contemplating it in an ambiguous half-ironic, half-pensive manner as gathered from the final dialogue with Tommy: "I'm going to marry you, Hilary." "Are you, Thomas?" "Yes, I'm going to marry you." "Are you, Thomasina?" *(WC 391)* Hilary's repetitive question proves disbelief of her earnest declaration but, at the same time, naming her with her real name and not the domesticizing endearing "Thomas" is a momentous turn towards her real essence and an attempt to distinguish between the real and the phantasy he had constructed. Some discrepancies between the narrative voices could support the idea that the narrating I might wish to distance himself from his previous actions, although he paradoxically reinforces the idea that his behavior has not changed and admits to having been "a monster of egoism", attributes he does not relinquish in the narrating I's voice and warns the reader through a prolepsis to expect "there will be no improvement" *(WC 68).* Even when he speaks in terms of "now" and "then", the narrating I hints that he might have become wiser than he had been in his youth, seeing more clearly the accidental dimension of the two events over which he had no control. His old fear of having been the author of the two deaths is less present, collapsed under the weight of the "sheer accident which these things … contained" *(WC 382).*His transformation starts with shielding Crystal, his closest confidant who had borne much of the weight of his affair with Anne, from imparting the story of his dealings with Lady Kitty. He has not yet come to terms with the past but he is less inclined to take on the full responsibility of two deaths. In this sense, he is less the monster of egoism he made himself out to be because these events do not

have him as a gravitational center. Hilary Burde is the most constant first-person character in Murdoch's retrospective novels in his unaltered attachment to a traumatic past that he finds no way to interpret. N. Bran's psychoanalytical approach to the novel suggests that it illustrates the uncanny capacity of the past trauma to return. The process of transfer between analysand and analyst aims to bring to surface recollections and, by interpreting them and giving them meaning, release the sufferer from the trauma.[12] Hilary fails to tell the full story of Anne's death to anyone – he tells Crystal, but leaves out the fact that she was pregnant when she died, possibly with his child; he also tells Arthur but omits some aspects which might have made him look less sympathetic in the listener's eyes. Lady Kitty's death imposes on him the desire to talk about it and externalize his anguishing thoughts, but there is no listener left. The ordered compartments of the novel tagged into the days of the week turn into Christmas Eve and Christmas Day and close the novel showing the shattering of his previously well-compartmentalized life and only at this moment do we notice that Hilary has told his own story to the reader but without appeasing his guilt-ridden conscience: he "could at least see that much now" *(WC 380)*.

The most frontal comparison the narrating I makes with the past self is set after Lady Kitty's death towards the close of the novel, postulating the character's possible reformation. The temporal adverbs "then" and "now" appear repetitively throughout this confrontational page. The narrating I wonders whether the present moment offers enough clarity to dispel the rage and darkness of the past and, ultimately, whether he has adopted a more modest stand towards events which were beyond his control. Hilary wavers between the oppressive moment of "then" and the promising moment of "now", yet wishing to move forward and to relinquish the old chains of his past burdened self.

In the case of Charles Arrowby, time has proved an ally, making it even clearer than in the case of Hilary Burde, that man driven and blinded by his passions becomes an easy prey to his own egoism, disguised in the person's desire to manipulate and govern the people around him. The experiencing self is wrapped in his own egotistical desires and never reflects on the truth value of his recollections until he faces the adversity of other characters. Charles devises ways to visit Hartley and her husband, but he takes action after having become convinced that he is saving her from a tyrannical husband and eventually kidnaps her, becoming himself the tyrant he loathed. The narrating self's current need is an attempt to bring the character face to face with his own follies ("I had deluded myself throughout by the idea of reviving a secret love which did not exist at all." *(SS 580)*. However, he sees that this statement could lead to the same illusion that one a person's recollections can be the source of truth, so he carefully steers away by adding "But these speculations are too nightmarish. Better to feel 'I shall never know'". If it is one thing that the narrating self has learned it is that no one knows the absolute truth of what he has experienced nor can he presume to know with certainty another person's thoughts and feelings. Individual and cultural memory offer an insight into the past but its truth value is subjective. Hilary, wrapped in his own phantasies of recreating the past, experiences the same events as the ones that traumatized him. Although not openly affirming to have found a way out of his emotional labyrinth, it is precisely the ambiguity of the endings that claim on their part a degree of enlightenment because, in Murdoch's unmistakable style, life is, unlike art, forever open to reinterpretations of the past.

Bibliography

Bran, Nicol, *Iris Murdoch: The Retrospective Fiction*, 2nd edition, Palgrave Macmillan, 2004

[12] Bran, Nicol, Iris Murdoch: *The Retrospective Fiction*, chap. *Narrative exchange: A World Child*

Bellamy, Michael and Murdoch, Iris interview in *Contemporary Literature*, vol 18, no. 2, University of Wisconsin Press, 1977

Bove, Cheryl K., *Understanding Iris Murdoch*, University of South Carolina Press, 1993

Cohn, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, New Jersey, 1978

Delleuse, Gilles, *Proust et les signes*, Quadrige, 2003

Genette, Gerard, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University press, Ithaca, New York

Murdoch, I. *Metaphysics as a Guide to Morals*. New York: Allen Lane, The Penguin Press, 1992

Murdoch, Iris, *The Sea, the Sea*, Vintage Books, London, 2012

Murdoch, Iris, *The Black Prince*, Penguin Classics, New York, 2003

Murdoch, Iris, *A Word Child*, Vintage Books, London, 2002

Murdoch, Iris, *The Italian Girl*, Vintage Books, London, 2000

Shakespeare, William, *The Rape of Lucrece*, ebook

CHRISTIANITY CREATED EUROPEAN CULTURE

Călin ROŞU
University of Craiova

Abstract: Europe has been the center of European culture.But what made Europe great was the Christian religion that united Antiquity and Middle Ages and opened the gates of the Age of Exploration.Christianity has survived the roman persecution,the barbarian invasions,the fall of Rome,the turks and the vikings.Against all odds it has become the Mark of God's Will on Earth.Europe and it's feudal age have been kept strong by the religious fervor that swept aside the poverty and horror following the invasions.But from goths to slavs,from huns to normans ,they all became Christians,Europeans.
The Catholic and Orthodox Church have opened the gates of The new World and Asia,setting the stage for the confrontations that would shake the Europe…and turn regional powers into global players.Religion has created european culture!

Keywords:Christianity,Culture,european,feudal,religion.

Europe has been the focal point of the world's cultural evolutions ,the world has spinned in the exact direction of the european compass. Christian Europe has been the leading force behind global transforations and cultural breakthroughs.

The greeks invented medicine,phylosophy,political sciences.The romans had spread the values of Europe to the far corners of the known world.But the most important revolution, the real Evolution came from the Eastern Mediteranean zone,a region colsely tied to Europe by history and culture.[1]Jesus Christ,our Lord,gave hope to those who had none,the hope of eternal life,of freedom and equality.The lands of Palestine had always been considered a part of Europe,even since the days of Macedon,hellenic culture had spread all the way to Mesopotamia.Christianity,although originary from Judea,spread as fast as only God's Will could through Roman Europe to the far ends of Spain and the British lands.[2]Very fast ,it replaced the false,politheistic religions of the Antiquty.The continent appeared to enter a new era of brotherhood and peace,unparalleled in history with the ascension of the Roman Emperor Constantine to the throne,and the recognition of Christianity as the only true Religion of the Empire.[3]

But greed split the realms of the roman in half ,one with Rome at its center and another whit it's heart at Constantinople.

In terms of politics,the two empires became fierce competitors , both struggling for power.On many occasions the only unity between them,was given by religion.Three continents ,united by the same faith ,were the envy of the known world.And soon,the unknown world would come to take over the old.

From the steppes of Mongolia,the huns began a reign of terror that set in motion all the peoples between the Volga and the Rhine,One by one ,barbarian tribes started to flee from

---

[1] *"Abrahamic Faiths, Ethnicity and Ethnic Conflicts" (Cultural Heritage and Contemporary Change. Series I, Culture and Values, Vol. 7) by Paul Peachey, George F. McLean and John Kromkowski (Jun 1997) ISBN 1565181042*
France, R. T. (2005). "Kingdom of God". In Vanhoozer, Kevin J.; Bartholomew
[2] *idem*
[3] *González, Justo L. (1984). The Story of Christianity: Vol. 1: The Early Church to the Reformation. San Francisco: Harper*

the approaching hoardes into the roman world.At first,they were few,easily absorbed into the latin world,but then came a germanic onslaught:the visigoths,ostrogoths,the longobards,the franks,the slavic tribes invaded the Western Empire.While the East was cowering behind the walls,the romans became victims of their own policy of conquest.

Province after province was abandoned to the barbarians,casualities mounted and,at once, proud romans became slaves themselves.The barbarians had come to settle,to colonise,and their rule was fierce,not based upon Christian morality ,but the primary instincts and tribal laws.While the fall of Rome itself ,the dark ages had begun.Culture plummited,cities were abandoned, as more and more peole fled in terror ,to distant shores.Christianity was once again forced to hide from the animist ruling elite ,and Europe turned into a feudal collection of petty states ruled by clansmen.

The social classes were split in two:on one side the nobility ,governing through brutal force,and on the other ,the poor peasantry,forced into service ,and treated almost like slaves by their feudal masters.This created a climate of inequity and tension between different parts of the population.On the other hand,the new germanic masters were incapable of establishing cultural supremacy over the conquered romans,and thus remained separated ,into their own class,incapable of correctly managing a cultural diverse society.

However,in the East ,Christianity survived ,and shadowed the animist religions of the migratory slavs.The Orthodox Church of Constantinople, ruled over a greek speaking majority rather than a latin one.An empire with different customs ,that would, in their own way shape the way that people woul percieve God's rule.By the sixth century,the slavs had converted to Christianity and had embraced the byzantine way of life.The West had kept it's Roman Church intact under the authority of the Pope.Christianity had survived the barbarians and had emerged strengthened ,even in a polithical way[4].Here ,the rulers felt their right to the throne is God's Law and sought support from the Church.The True Faith had prevailed over the animist religions brought by germans,who soon converted to Christianity ,thus becoming integrated in a firm way within the european society.They had, by the seventh century, embraced latin customs and traditions.

This became the setting stone for the new peoples of Europe.Powerfull rulers came to power to unite the lands they considered rightfully theirs,and thus sought legitimity within the glorious past of the Roman Empire.The latin language became once more the language of the elite,but it was a different type of latin in every part of Europe.The early spanish,portuguese,italian,french and romanian peoples were formed.They each represented a successor of the Roman Empire,a different branch which ,over time grew,developed it's own identity,a factor that would soon come to surpass local feudal loyality.Above all,the Allmighty Church reigned supreme,every european lord becoming the iron fist of the social stratification.[5]

For many ,like the Emperor Charlemagne,Christianity unfortunately became the mean of asserting his God given right to rule,a right that on ocassions came into contest with the will of others,wars were a thing of every day life.But ,with the help of the Church social unrest became a thing of the past.Monasteries became centers of study for the sons and daughters of the ruling elites.A different Church began to take form in the West ,built by the hearts of a multiethnic society,a society that began to trade intensly…a society that was,deep inside,beginning to seek it's laicity.

As the feudal states gained power in the nineth century Europe,the differences became apparent between East and West.In the West,the ruler was legitimised by the Pope,but often,the Pope would be put into office by polithical reasons rather than religious fervor.In the

[4] idem
[5] *Woods, How the Church Built Western Civilization(2005)*

Byzantine Empire,the Patriarch was put into office by powerfull assemblies of high prelates ,and the Emperor had only to accept their choice.

The presence of the muslims on European soil,focused the efforts of the Western europeans on freeing Provence ,Spain and Portugal from the grasps of the moors,so a war of conquest began.After initial succeses the moors were beaten back,and western kings financed more and more campaigns to free Europe from what they percieved as the muslim mennace.

The byzantines had been under siege from the arabs ,fighting to retain its asian posession.But this Empire was a cultural diverse one,and many of its asian subjects found they had more in common with the arab invaders, rather than with their greek speaking monarch.National conscience was not as present as in Western Europe where ethnicity tilt the balance .The only thing that held the Empire together was Eastern Christianity,following the original teaching of Christ and the Apostoles.[6]

By the eleventh century the Western states were already on their way to monarchic centralised rule ,but new invasions came from the viking north.These newcomers brought about savage traditions and customs that terrified Britain France and even southern Italy.Their descendants,the normans,founded a new dinastic line in the British Isles and conquered extensive lands in France.

With the rise of the Holy Roman Empire,the last pagan enclaves, in the Baltic Region and Hungary converted to ChristianityBut by the middle of the century ,the Chruch split ,according to geographic and cultural needs,setting into motion a wrong that would hurt Europe's destinies for centuries to come.[7]

From the East,the turkish mennace began to loom ,countless muslim turanic tribes began to pour into Anatolia and Cappadocia.The Byzantine Empire had been weakened by decades of corruption and attacks ,and ith had to yeald ground to the invaders.Orthodox culture suffered in the conquered lands where Islam was imposed by force.The greek culture that had flourished under byzantine rule was now under threat by a very different way of life.

Another Champion was on the rise in the West ,and it was Spain.Strengthened,after succesfully defeating the moors of Andalusia,the kingdoms of Castilla and Aragon begun what is known as the Reconquista.With the blessing of the Pope and the iron fist of the Inquisition ,they began to push the moors all the way to Granada ,where they made their last stand on Continental Europe.Spanish culture and the Catholic faith were imposed throught the conquered lands and powerfull landlords took over the cities once inhabited by the moors.

In the East, the Golden Horde that had ravaged Asia and Eastern Europe had split into petty successor kingdoms,that became easy prey for the Kievan Rus and the Russian Kingdoms.Both slavic branches had converted to the Orthodox faith and stood firm against the invasion of Islam.

Crusades were launched by the Catholic nations to conquer Jerusalem and the rest of the Holy Land.They were initially succesfull into establishing crusader kingdoms on the Eastern Shores of the Mediteranean.But one crusade attacked and deposed the byzantine emperor and severely weakened byzantine power .With the rise of Salladin,crusader states were destroyed by muslim attacks ,and soon enough, muslim turks and arabs arrived at the gates of Constantinople.

Meanwhile the portuguese began journeyng to the ends of the Earth,to China,South Africa,India,Indonesia.The spanish kingdoms accomplished the total reconquista of the Peninsula and by 1492,spanish caravels had set sail for the New World.

---

[6] idem

[7] Padberg, Lutz v., (1998): *Die Christianisierung Europas im Mittelalter*, Stuttgart, Reclam

But Constantinople had fallen to the turks and the byzantine East quickly followed.The restless hoarde of Mehmet the second, then turned their sights to Catholic Europe.For the first time,Christianity united under the same banner against the common mennace.

The Russian Tzar had all but eradicated tatar presence on slavic soil and was on his way to unifying all russian speaking kingdoms .Now Russia was the Orthodox ruler of Eastern Europe.

The Habsburg dinasty that ruled Spain and Austria became the most poerefull dinasty in Western Europe.Spanish ships opened the new World to european conquest and colonisation.Dauntless explorers conquered the Aztec Empire sending countless treasures to Madrid.Thousands of europeans set sail to the Americas in search of wealth, glory,and in some cases,adepts for conversion.Portuguese colonists established Brazil,Goa and Indonesia,bringing home precious silk and spices.Christianity became a world religion,thus reaching the far corners of the Globe,setting the stage for the clash of the Enlightment.[8]

Throught the ages,Christianity and Culture coexisted and coincided in a successful cooperation ,that to a large extent made Europe the uncontested ruler of the World.Christianity has influenced the way we live and has become the fabric of our of our power ,our existance.Religion has been and will forever remain the key factor in the existance of humanity in general and Europe in particular.

Această lucrare a fost realizată in cadrul proiectului "Cultura româna şi modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanţat de Uniunea Europeana şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanţare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077 sau „This paper is suported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077

Bibliography:

1. *Harent Stephane,Original Sin ,Catholic Encyclopedia,vol 11,New York,Robert Appleton Company,1911*
2. *"Abrahamic Faiths, Ethnicity and Ethnic Conflicts" (Cultural Heritage and Contemporary Change. Series I, Culture and Values, Vol. 7) by Paul Peachey, George F. McLean and John Kromkowski (Jun 1997) ISBN 1565181042*
3. *France, R. T. (2005). "Kingdom of God". In Vanhoozer, Kevin J.; Bartholomew, Craig G.; Treier, Daniel J. et al. Dictionary for Theological Interpretation of the Bible. Grand Rapids: Baker Book House. pp. 420–2. ISBN 978-0-8010-2694-2*
4. *González, Justo L. (1984). The Story of Christianity: Vol. 1: The Early Church to the Reformation. San Francisco: Harper*
5. *Woods, How the Church Built Western Civilization(2005)*
6. *Dussel, Enrique, A History of the Church in Latin America, Wm B Eerdmans Publishing, 1981*
7. Padberg, Lutz v., (1998): *Die Christianisierung Europas im Mittelalter*, Stuttgart, Reclam

[8] *Dussel, Enrique, A History of the Church in Latin America, Wm B Eerdmans Publishing, 1981*

(INTER)DISCIPLINARY FRONTEERS AND METHODOLOGIC ALTERNATIVES IN COMPARED LITERATURE: INTERCULTURALITY AND "INTERSEMIOTIC" TRANSPOSITION

Nicoleta POPA BLĂNARIU
"V. Alecsandri" University of Bacău

Abstract: The evolution of comparative literature has been revealing, for more than a century, a sinuous process of self-definition: as of the beginning of the 20th century, it has been emerging like a diverse set of research, with studies covering "international literary relations", from a historical perspective in line with the established tradition of founders and eventually building a comparative poetics, whose necessity and legitimacy are nowadays acknowledged. As far as its specific field is a "tertium comparationis, that does not belong to any of the studied texts" – or, we may add, to none of the domains to which it is associated in an interdisciplinary way – but "maintains relations with each of these", general and comparative literature is being mistaken for a "methodological utopia" (Pageaux 2000: 35). This (also) involves a relatively unrestrictive delimitation of the object and working methods (Wellek 1965: 282-295; Étiemble 1963), with all the positive connotations or the opposite ones associated with this state of fact. At the "crossroads of certain sets", each with its particularities, comparative literature beneficially feeds on these very "interferences", "meetings, exchanges" (Pageaux 2000: 34 – 35) between literatures and between domains of study. However, its very flexibility – available for constant assimilation and adaptation – determines the problem of a rigorous comparatist "methodology", founded on a coherent theory (Greimas & Courtès 1979: 49), to remain yet unsolved. The contributions of Étiemble (1958; 1963), Munteano (1967) or Marino (1988; 1998), among others, built around the concepts of "invariant" and literary "constant" have thus shaped, as of the middle of the 20th century, a completely up-to-date research programme – yet unfinished – able to associate literary and intercultural studies, comparative literature and (inter)cultural anthropology. Resurfacing, at about the same time, the "intersemiotic" relations between literature and arts, Jakobson (1963) foreshadowed, in turn, today's multi- and intermedial studies, even the latter's crossing with the wide domain of comparative literature, as it is now globally understood: like an eminently interdisciplinary and – how else if not – intercultural domain.

Keywords: comparative literature, invariant, literary constant, intermedial, interdisciplinary, dependence, influence, translation, intersemiotic transposition.

Direcţii de cercetare comparatistă: purişti şi reformişti

Ca principii generale şi metode de lucru, comparatistul e liber să aleagă astăzi între o manieră tradiţională, „puristă" să-i spunem (vom vedea de ce), iar pe de altă parte, o alta ceva mai nouă şi epistemologic mai tolerantă, chiar mai cuprinzătoare şi poate mai oportună în acest moment. Cea de-a doua nu o anulează pe prima, ci o completează şi ajută să definească literatura şi „ştiinţa" ei într-un context social şi intelectual mai larg. Aflată într-o criză autoproclamată acum câteva decenii (Étiemble 1963: 9- 23), un impas de identitate epistemologică – de legitimare „ştiinţifică" a obiectului său şi a metodelor de a-l aborda –, ştiinţa literaturii şi, în cadrul ei, demersul comparatist, se confruntă astăzi în egală (dacă nu mai mare) măsură cu o problemă care nu mai este atât aceea a comparatiştilor şi a *know how*-ului lor specific, cât una a umanioarelor în general şi a interesului publicului faţă de acestea. Într-un astfel de context, cea de-a doua opţiune, pe care o vom detalia îndată, are avantajul de

a scoate literatura şi ştiinţa ei dintr-o perspectivă autocentrată, intraliterară, înlocuind vechiul spirit de castă epistemologică prin sentimentul unei solidarităţi umaniste, chiar transdisciplinare. Aceasta din urmă este benefică atât pentru profesioniştii breslei (în măsura în care le oferă noi perspective de situare şi interpretare a literaturii), cât şi pentru publicul mai larg, îndrumat astfel către un mod de receptare a literaturii ceva mai apropiat de mixajul domeniilor, formelor şi mediilor de expresie, cu care el se confruntă tot mai des în viaţa socială, profesională, culturală sau *entertainment*.

Potrivit primei opţiuni amintite, în domeniul comparatismului ar intra studierea relaţiilor exclusiv literare, adică a „legăturilor" şi „influenţelor" manifestate prin contacte directe, pozitivist demonstrabile, între literaturi. Cu ceea ce aduce bun (şi mai puţin) această alternativă – eventual, riscul de a şubrezi vechea, clasica rigoare disciplinară –, „reformiştii"[1] lărgesc însă domeniul comparatismului literar până la a-l asimila cu „studiul relaţiilor dintre literatură, pe de o parte, şi alte arii ale cunoaşterii şi creaţiei", precum „artele, filosofia, istoria şi ştiinţele sociale, ştiinţele exacte, religia, etc., pe de altă parte" (Remak 1961 *apud* Grigorescu 1997: 31). Astfel, literatura comparată poate viza astăzi atât „compararea unei literaturi cu o alta sau altele", cât şi „compararea literaturii cu alte sfere ale expresiei umane" (Remak 1961). Fără a ţine să aducă în actualitate modelul, dificil de transpus acum în practică, al unui *uomo universale* după moda Renaşterii, o astfel de alternativă comparatistă continuă vechiul ideal cosmopolit – într-o anumită măsură, „intercultural" *avant la lettre* – al iluminiştilor, acela al unei „Republici a Literelor" care traversează barierele geografice şi sociale şi din care se va naşte, prin Goethe şi predecesorii săi, ideea unei *Weltliteratur*. Dezideratului luminist alternativa comparatistă îi adaugă astăzi unul de tovărăşie regăsită a umanioarelor, chiar de conlucrare transdisciplinară a acestora cu artele şi ştiinţele „exacte".

Un asemenea demers răspunde obişnuinţelor şi aşteptărilor publicului contemporan, pentru care experienţa estetică, în mod particulară aceea a lecturii, s-a modificat o dată cu lumea în care trăieşte. Relevantă în acest sens este, în planul creaţiei literare, abordarea realmente transdisciplinară – nu doar multi sau inter – a lui Vintilă Horia, premiatul «Goncourt» al anului 1960 pentru romanul *Dieu est né en exil*. Astfel, în *Persécutez Boèce*! (1987*),* roman tradus în româneşte (nu discutăm aici din ce motive şi cât de inspirat) cu titlul *Salvarea de ostrogoţi* (1993), Vintilă Horia aplică paradigma imaginarului gnostic-alchimic şi, împletită cu aceasta, pe aceea a fizicii cuantice, la interpretarea unor fenomene sociale şi ideologice imediat postbelice, simptomatice, la momentul respectiv, pentru răsăritul Europei şi, în mod particular, pentru spaţiul românesc (Popa Blanariu 2014).

Invariantul, un „concept-cheie" în comparatismul literar şi studiile interculturale

Începuturile antropologiei se sprijină pe două idei corelate şi controversate, cu originea în secolul al XVIII-lea (Geană 2005: 30-31): „natură umană" (J.F. Blumenbach) şi „unitate psihică a omenirii" (Adolf Bastian), întemeiate pe ipoteza existenţei unor „idei elementare", din care ar decurge tocmai unitatea culturală a umanităţii, manifestată pe o arie foarte largă, în timp şi spaţiu. Pe acest fundal de teze premergătoare, va fi documentată, în veacurile XIX-XX, existenţa unor „categorii universale ale culturii", a unei „matrici universale a culturii" (universal patterns of culture) (Wissler 1965: 47-98; Geană 2005: 120-137). La o astfel de concluzie se va ajunge în cursul unei ample investigaţii desfăşurate de comunitatea antropologilor, începând cu *Notes and Queries on Anthropology* (1874, prima ediţie) – lucrare colectivă, elaborată de Institutul Regal de Antropologie din Marea Britanie – până la *Man and Culture* de Clark Wissler (1923), *Ouline of World Cultures* (1963, ediţia a treia) de George P. Murdock şi *Outline of Cultural Materials*, proiect coordonat de acelaşi Murdock (1971, ediţia a cincea). Pe bună dreptate, Gheorghiţă Geană (2005: 138) subliniază importanţa conceptului

[1] Termenul apare, încadrat , de asemenea, de ghilimele, la Adrian Marino (1998: 7).

de „matrice universală a culturii" – în care vede un „concept sinoptic" (2005: 135) – pentru fundamentarea şi desfăşurarea „studiilor interculturale". Postulând prezenţa unor „invarianţi" ai imaginarului şi discursului literar – ceea ce ar confirma ipoteze anterioare, referitoare la existenţa „constantelor" literare (Munteano 1967; Marino 1998), iar în opinia sa, ar explica nişte similitudini frapante între preromantismul european şi poeţii chinezi ai epocii precreştine şi ai perioadei Song – René Étiemble pare să confirme, la mijlocul secolului XX, tocmai aceste principii fondatoare ale antropologiei. Reputatul său discipol, Adrian Marino (1982; 1988 ; 1998), şi Basil Munteano (1967), unul dintre cărturarii eminenţi ai exilului românesc postbelic, vin să întărească şi să dezvolte, într-o direcţie accentuat teoretică, observaţiile lui Étiemble (Marino 1998 ; Ursa 2014).

Ca tip de demers practicat în ştiinţa literaturii, comparatismul se integrează, cum bine se ştie, unui câmp de cercetare mai larg – epistemologia comparată –, cu care interferează, de asemenea, alte discipline, precum istoria religiilor şi mitologia, istoria ideilor (Hajime Nakamura 1997), filosofia (Paul Masson-Oursel 1923), antropologia culturală (Ruth Benedict 1959), mitologia comparată (Georges Dumézil) etc. „Metoda comparativă" fiind „indispensabilă pentru construcţia teoriei antropologice", una dintre mizele ei este aceea „de a decide dacă unele elemente culturale sau complexe de elemente culturale sunt ori nu universale. S-a dovedit astfel, prin comparaţii interculturale (*cross-cultural comparisons*), universalitatea tabuului incestual, a familiei, a gramaticalităţii limbajului etc." (Geană 2005: 119). Dintr-o perspectivă semiotică, Algirdas-Julien Greimas şi Joseph Courtès (1979: 49) văd în comparatism un „ansamblu de procedee cognitive, care au rolul de a stabili, la nivelul formei, nişte corelaţii" între doi sau mai mulţi termeni cu statut de „obiecte semiotice". Aspiraţia la formalizare a comparatismului *pur et dur* ar fi satisfăcută atunci când, aplicând nişte „procedee cognitive" adecvate, s-ar ajunge la un adevărat „model tipologic", constituit din „invarianţi" (Greimas & Courtès 1979: 49). Faţă de un astfel de model formal, termenii comparaţi sunt nişte „variabile", ipostaze particulare ale funcţiilor generale, tipice. O încercare notabilă de acest fel a întreprins Adrian Marino (1988; 1998), dezvoltând, în sensul unei preconizate „poetici comparatiste", observaţiile mentorului său francez, René Étiemble (1958; 1963).

În pofida unor asemenea demersuri de formalizare – întru totul promiţătoare şi meritorii, dar mai degrabă izolate, neasumate ca un program prioritar de cercetare de către comunitatea literaţilor comparatişti, din ţară sau de aiurea – identificarea şi valorificarea unei „metodologii" comparatiste riguroase, bazate pe o teorie coerentă, „se lasă încă aşteptată" (Greimas & Courtès 1979: 49). Totuşi, conceptul de *intertextualitate* ar putea fi – sugerează cei doi semioticieni, semnalând totodată, asemenea lui Marino (1988; 1998), limitele acestei alternative – una din soluţiile pentru ieşirea comparatismului literar din impas[2]. Conceptul respectiv ar putea servi „relansării metodologice a teoriei «influenţelor», pe care se bazează, în esenţă, cercetările de literatură comparată. Însă imprecizia acestui concept a dus la diferite extrapolări, mergând uneori până la descoperirea unei anumite intertextualităţi chiar în interiorul aceluiaşi text (luând în considerare transformările de conţinut ce se produc), iar alteori, îmbrăcând într-un vocabular reînnoit, vechile «influenţe» (de pildă, în studierea citatelor, marcate sau nu prin ghilimele)" (Greimas şi Courtès 1979 :194) . Cum bine se ştie, citatul, aluzia şi plagiatul, ca fenomene de „coprezenţă" – altminteri spus, de prezenţă efectivă a unui text în alt text, semnalată sau nu prin ghilimele – constituie, în taxinomia lui Genette (1982), forme propriu-zise de intertextualitate, într-o accepţie mult mai restrânsă şi mai precisă decât aceea pe care o conferă anterior termenului Kristeva (1969) sau Rifaterre (1979; 1981) şi, în plus, bine distinctă de ceea ce Genette (1982) desemnează prin *hipertextualitate*,

[2] Dezvoltăm mai mult această idee, ilustrând-o prin trimiteri la opere literare care se dezvoltă intertextual sau, în acepţia lui Genette (1982), „transtextual", în Popa Blanariu (2014).

ca o altă categorie a *transtextualităţii.* Aceasta din urmă constituie – sau mai degrabă se integrează în – obiectul poeticii (Genette 1982), ceea ce, aşezând concluzia lui Genette într-o perspectivă comparatistă, o recomandă, de asemenea, ca pe o componentă a obiectului unei „încă aşteptate" (Greimas şi Courtès 1979) „poetici comparat(ist)e" – o *"cross-cultural poetics"* (Marino 1998: 22), deja prefigurată, între alţii, de Étiemble (1958; 1963), Munteano (1967), Marino (1988).

René Étiemble (1958; 1963) şi apoi Adrian Marino (1988; 1998) identifică la nivelul invariantului, după cum aminteam, un (alt) „concept-cheie al comparatismului teoretic" (Marino 1998), într-o accepţie impusă de Étiemble şi teoretizată insistent, cu aspiraţii către un sistem taxinomic şi o metodologie bine definite, de către discipolul său român, Marino. Definiţia – în (meta)limbaj semiotic – pe care o dau invariantului, în *Dicţionarul* lor, Greimas şi Courtès, întâlneşte, într-o anumită măsură, accepţia pe care i-o conferă Étiemble şi Marino. Potrivit lui Greimas şi Courtès, „un termen se va numi *invariant* dacă prezenţa sa este condiţia necesară prezenţei unui alt termen cu care el este în relaţie şi care se numeşte *variabilă*. Este vorba, aici, de reformularea conceptului de presupoziţie: invariantul este termenul presupus în relaţia de presupoziţie" (Greimas & Courtès 1979 :195). Continuând câteva observaţii din cursul inaugural ţinut la Sorbona, în 1957 şi reluate, un an mai târziu, în *Hygiène des lettres,* Étiemble formulează o apreciere cumva surprinzătoare: „Dacă pot explica toate temele preromantismului european din secolul al XVIII-lea apelând la citate din poezia chineză dinaintea creştinismului şi din primele douăsprezece secole ale erei creştine înseamnă că, într-adevăr, există forme, genuri, invarianţi, pe scurt, există omul, literatura." „Există (…) literatura", adică – într-o posibilă interpretare a concluziei lui Étiemble – un corpus universal de texte, analizabile pe baza unui ansamblu de criterii şi trăsături comune şi perene, ce pot fi numite „invarianţi". Aceştia din urmă pot fi de ordin tematic (conţinutistic, să spunem) ori morfo-structural (precum structura actanţială a epicului şi dramaticului ori formalizarea acţiunii narative, *cf.* Propp 1970; Tesnière 1959; Greimas 1973; Greimas 1986; Todorov 1975; Souriau 1950).

Semnalarea invariantului ca (arhe)tip universal şi transistoric a subminat întrucâtva autoritatea pe care, până atunci, o avuseseră principiul *istoric* al genezei formelor literare (potrivit căruia o anumită structură discursivă sau tematică este produsul prin excelenţă – iar uneori, monopolul sau rezultatul simptomatic – al unei anumite epoci, al unor circumstanţe cultural-istorice) şi, respectiv, principiul „*raporturilor de fapt*" (al contactelor directe între literaturi, ceea ce înseamnă că anume literatură, operă sau autor „influenţează", la un moment dat, alt(ă) literatură, operă sau autor) (Marino 1998). Atâta vreme cât apar similitudini şi „coincidenţe" între fenomene literare ce n-au avut niciodată „legături" sau contacte, nu se poate vorbi de „influenţe" explicabile în manieră pozitivistă, pe baza unor „raporturi de fapt" (Étiemble 1958; Étiemble 1963; Marino 1998). O ipoteză plauzibilă ar fi, în acest caz, existenţa unor „constante" (Munteano 1967) ale discursului şi imaginaţiei literare, altfel spus, existenţa invarianţilor de diferite tipuri (Étiemble 1963; Marino 1998: 63-66). De aceea, într-o perioadă în care studierea comparatistă a literaturilor era dominată de istorism, Étiemble propunea, ca alternativă, „studiul similitudinilor independente de contactele directe". Proba pertinenţei conceptului de invariant – a adecvării lui la specificul fenomenelor literare – este, în opinia lui Étiemble şi Marino, tocmai existenţa acestor „coincidenţe, similitudini, întâlniri şi corespondenţe literare, în timp şi spaţiu", adică a unor „elemente comune, într-un grup de fenomene" (opere, curente, direcţii şi tendinţe de creaţie, literaturi întregi), în lipsa unor raporturi de fapt care să le justifice (Marino 1998: 63-64).

În consecinţă, Adrian Marino defineşte invariantul ca fiind o „constantă" deopotrivă temporală şi geo-culturală, „un element universal al literaturii", „o trăsătură comună a discursului literar sau a gândirii literare" (1998: 63-66). Astfel, prin însăşi natura lui, invariantul funcţionează ca un „factor de stabilitate, de permanenţă" şi ca un „element-cheie

al comparatismului teoretic" (Marino 1998: 66). În pofida distanţelor istorice şi geografice dintre operele particulare şi a diferenţelor care decurg de aici, luarea în considerare a invarianţilor permite studiul sistematic şi comparativ al literaturilor, pe baza raportului dintre invariant şi variabilă, dintre un nucleu formal stabil şi o serie de elemente particulare asociate acestuia, contextual dependente. Distanţa dintre termenii acestei dihotomii corespunde aceleia dintre abordarea esenţialmente teoretică şi cea istorică, altfel spus, dintre poetica de tip comparatist şi comparatismul tradiţional. Ultimul se interesează, dintr-o perspectivă particularizantă, de „legăturile" singulare, empirice, de „coincidenţele" în sine. Cea dintâi vizează, pe cât posibil, principiile generale ce duc la şi/ sau explică, dincolo de eventuale „raporturi de fapt", respectivele „coincidenţe" ori „similitudini" (Marino 1998).

Valorificarea conceptului de invariant permite, într-o anumită măsură, reconcilierea a două tipuri de demers comparatist: *istoric* (preocupat de fenomenal, adică de imediat şi concret) şi, respectiv, *teoretic* (vizând esenţa care se manifestă în istorie, dar o transgresează, ridicându-se la generalitatea principiilor transistorice) (Marino 1998). Cu dubla lui natură – istorică şi teoretică –, invariantul semnalat de Étiemble şi teoretizat de Marino se apropie de ceea ce Viktor Şklovski numea „*topi*" (gr. *topos*) sau „locuri comune": acestea „se repetă tocmai pentru că motivul exprimă o anume esenţă", chiar dacă „prin repetiţie, el îşi schimbă esenţa" (1974: 48). De fapt, esenţa nu se „schimbă", nu se alterează, ci se realizează, se actualizează în aspecte particulare, istorice ale materiei literare. „Esenţa" – o abstracţie teoretică, transistorică şi invariabilă – capătă corpul concret şi perceptibil al fenomenului literar (operă sau grup de opere), desfăşurat în spaţiu şi timp. Esenţa, generală, se colorează cu savoarea particulară a unui loc, a unei epoci, a unei personalităţi creatoare. Astfel ni se lămureşte mai bine de ce Étiemble vede în invarianţii literari „condiţiile fără de care oricând, oriunde, nu există formă frumoasă" (Étiemble 1958: 166-167). Marino distinge mai multe clase de invarianţi: antropologici, teoretico-ideologici, teoretico-literari şi, în fine, literari. Dintre aceştia, ne vom opri îndeosebi asupra ultimei categorii, aceea a invarianţilor literari, care dovedesc existenţa unor experienţe umane universale, exprimate asemănător în literaturi diferite.

Pe urmele lui Étiemble, Marino (1988; 1998) exemplifică această categorie prin câteva asemănări între literatura europeană şi cea extrem-orientală. Astfel de similitudini sunt dificil, dacă nu imposibil de explicat pe baza unor „legături" şi „raporturi de fapt" care ar face probabilă exercitarea unor „influenţe", într-un sens ori în altul. Astfel, poezia chineză din epoca Song (sec. X-XIII) şi (pre)romantismul european împart un inventar comun de teme şi motive, bine cunoscute ca mărci ale imaginarului romantic: peisajul ca „stare de suflet" – ecou al sentimentelor eului liric –, iubirea, prevalenţa sensibilităţii ca *faculté maîtresse*, trecerea timpului, ruinele (Étiemble 1958). La observaţia iniţială, tocmai amintită, a lui Étiemble, Marino (1988; 1998: 87) adaugă nişte asemănări între poezia epocii T'ang (sec. VIII-IX) şi cea barocă engleză din secolul al XVII-lea, elegia chineză şi cea europeană, tematica romanelor chinezeşti şi a celor europene. Marino semnalează, pe bună dreptate, aceste similitudini, dar fără a le documenta în detaliu – câtă vreme intenţia sa este de a identifica un tipar general, un *pattern* (*type*), iar nu de a analiza manifestările particulare (*token*) ale acestuia, contextual dependente.

Tocmai de aceea, pe baza trimiterilor la un corpus literar pe care îl impune chiar demonstraţia noastră, vom argumenta în continuare existenţa unor astfel de paralelisme între poezia T'ang (sec. VII-IX) – reprezentată în mod special, de Li Tai Pe, Van Vei, Du Fu – şi lirica barocă europeană din secolul al XVII-lea. Întâlnim astfel, în poezia T'ang, sensibilitatea barocului european la timp, presimţirea sfârşitului care ameninţă totul şi a fragilităţii implacabile a vieţii, manifestate prin aceleaşi motive poetice: *memento mori*, *fugit irreparabile tempus*, *vanitas vanitatum*, iar uneori, ca replică a vieţii la însăşi efemeritatea ei, consolarea unui *carpe diem*. De fapt, lărgind sfera paralelismului dincolo de graniţele

geoliterare trasate de Marino, dar continuându-i şi întărindu-i ideea, aceleaşi motive constituie deja nuclee ale reflecţiei asupra condiţiei umane în cea de-a doua parte a *Epopeii lui Ghilgameş*. Elaborată către sfârşitul mileniului al treilea şi începutul celui de-al doilea, aceasta este, aşadar, cu mult anterioară poeziei T'ang şi barocului european; mai mult, în calitatea ei de sinteză mitologică şi sapienţial-narativă a tradiţiilor culturale coexistente în spaţiul vechii Mesopotamii, ea este profund relevantă pentru un *Weltanschauung* specific Orientului Apropiat antic (Antonescu & Cizek 1971: 18-19). Urmele acestui *Weltanschauung* sunt încă detectabile în tradiţia iudeo-creştină şi în literatura inspirată de aceasta, de astă dată în virtutea unor explicabile contacte culturale, altminteri spus, a unor „raporturi de fapt" petrecute în creuzetul intercultural al vechii Mesopotamii, între multitudinea de seminţii şi „matrici stilistice" (Blaga 1969 ş1935ţ: 8-115) care s-au întâlnit, confruntat şi împletit acolo de-a lungul unei istorii milenare. Fără a ne propune să dezvoltăm aici acest aspect, să semnalăm totuşi că el permite o apropiere, poate chiar o convergenţă, între teoria invarianţilor, formulată de Étiemble şi Marino, şi respectiv, filosofia stilului, în accepţia pe care i-o conferă Blaga. Mai exact, putem constata că în afara oricăror raporturi de fapt, factorii constitutivi ai „matricii stilistice" – fie ei „primari" („orizontul spaţial şi temporal al inconştientului", „accentul axiologic", „atitudinea anabasică, catabasică" adică „neutră" şi „năzuinţa formativă") sau „secundari" (Blaga 1969: 105-115) – pot conduce la forme similare de expresie culturală, reductibile la categoria „invarianţilor", fie aceştia „antropologici" sau de altă natură, potrivit taxinomiei lui Marino (1988; 1998). Astfel, „arta chineză seamănă cu arta impresionismului francez, prin dragostea de nuanţă şi inefabil" – completează Blaga (1969: 105) tabloul paralelismelor dintre Extremul Orient şi Europa, independente de legăturile culturale directe şi eventual explicabile pe baza conceptelor corelate de „invariant" (Étiemble 1958; Étiemble 1963; Marino 1988; Marino 1998) şi „matrice stilistică" (Blaga 1969 [1935]).

Revenind la paralelismul propriu-zis literar, constatăm că deopotrivă în epopeea sumero-babiloniană, la Van Vei şi, mult mai târziu, la John Donne şi „poeţii metafizici" englezi, apare o idee comună, formulată în afara oricărei eventuale „influenţe" între literaturile respective: ideea singurei revanşe îngăduite omului în faţa timpului şi a morţii, una posibilă doar în planul spiritului şi al creaţiei; e o idee pe care în sec. I î.e.n., Horatiu o va exprima de-o manieră devenită clasică, „*non omnis moriar*", „*exegi monumentum aere perennius*", iar Malraux, multe secole mai târziu, o va relua cumva, descoperind în artă un „anti-destin". Izvorâte din aceeaşi presimţire a trecerii şi nefiinţei, o „constantă" a naturii umane, aceste poeme, în afara oricărei „influenţe" pozitivist databile, exprimă similar – ceea ce validează teza „invarianţilor" – o experienţă umană fundamentală, aceea a conştientizării propriei vremelnicii şi a exorcizării poetice a angoasei pe care o poate crea aceasta. *Epopeea lui Ghilgameş* şi poezia europeană fiind mai cunoscute cititorului de pe „bătrânul continent", dată fiind structura programelor de literatură universală, universitare sau preuniversitare, vom ilustra în continuare motivele comune deja amintite (*memento mori, fugit irreparabile tempus, vanitas vanitatum, carpe diem*) prin trimiteri îndeosebi la poezia epocii 'Tang: „Zilele zboară./ E firesc, veţi spune./ Dar lunecă şi veacul în genune!/ Alcătuind/ ale tăriei sfere,/ se mistură-n haos/ mii de ere./ Brumele timpului/ pe îndelete/ vai, cotropiră/ şi-ale zînei plete./ Stăpânul/ ochii şi-i opri pe-o fată/ şi hohoteşte veşnicia toată/ (...)/ Averi? Mărire? - / căi către niciunde!/ Pe voi aş vrea să vă opresc,/ secunde" (Li Tai-pe, *Stihuri despre scurta trecere a vieţii, in* Li Tai-pe *et alii*: 36-37). „Era chiparosul a obştei/ mândrie,/ coroana lui părea/ un baldachin,/ iar el/ ca un dragon domnea-n câmpie,/ stăpân pe vânturi,/ neclintit, deplin./ La umbra lui cea grea, în miez de vară, se adunau din jur la sfat/ moşnegi./ Cum să ghiceşti/ că el trăgea să moară,/ supus unor/ necruţătoare legi?/ Cum fremăta,/ puternic în amiază,/ tristeţii neplătindu-i bir/ nicicând!/ Şi iată,/ rădăcinile cedează,/ cad crengile,/ ca poamele, pe rând./ (…)/ Un călător/ venit din lumea largă/ priveşte gânditor/ copacu-nfrânt,/ vrând sa cunoască/ şi să înţeleagă/ ce legi domnesc în cer/ şi pe pământ" (Du Fu, *Chiparosul bolnav, in* Li Tai-pe *et*

alii: 95-96). Un argument în plus pentru pertinenţa conceptelor de „invariant" şi „constantă" literară, *Şoimul cu pliscul larg deschis* al lui Du Fu (*in* Li Tai-pe *et alii*: 98-99) aminteşte cumva de *Albatrosul* baudelairian; precum a celui din urmă, „Cumplită-i soarta/ şoimului bolnav!/ Batjocura-l pândeşte/ orişiunde:/ Noaptea,/ pe malul râului gângav,/ un arbore/ durerea i-o ascunde./ (…)/ Înaripatul/ cerului cuţit/ silit e umilinţa/ s-o înveţe./ Penetul/ într-atât i s-a rărit,/ că nu-l mai poţi privi/ fără tristeţe./ Iată-l/ pe zi ce trece mai sfârşit:/ şi-un uliu-i poate/ căuta gâlceavă./ Odinioară,/ cel acum smerit/ cu vulturii se întrecea/ în slavă./ (...)/ Ca piatra/ peste pradă-ar fi căzut,/ de nu i-ar fi/ aripa dreaptă ruptă: eroul boltei piere/ abătut,/ ucis/ de viaţă fără luptă".

În maniera umanismului european de peste şase secole, transpare, în câteva versuri de Van Vei, afirmarea orgolioasă a gândirii umane. Ca în lirica panspiritualistă a lui John Donne şi a „poeţilor metafizici" englezi, ca în sonetele lui Shakespeare, într-o anumită măsură, Van Vei elogiază forţa spiritului prin care omul îşi poate răscumpăra slăbiciunea trupului: „Soarele purpuriu, nemilos/ pârjoleşte şi pământ, şi cer,/ Norii, în flăcări,/ ca nişte munţi se-mbulzesc în tărie./ Frunze şi ierburi/ se răsucesc deznădăjduite şi pier,/ râuri se sting,/ din lac a rămas doar un fel de leşie./ (...)/ Gândul meu însă nicio putere lumească nu-l poate-nrobi,/ el cutreieră/ spaţiul fără hotare./ (...)/ Am înţeles dintr-odată/ că suferinţele doar bicisnicul trup ni-l ucid./ Spiritul/ nu conteneşte să zboare./ Porţile spre roua cea dulce/ sfios le deschid/ puritate/ din ele sorbind şi răcoare" (Van Vei, *Arşiţă, in* Li Tai-pe *et alii*: 59-60). De altfel, Van Vei, împreună cu confraţii lui de generaţie, Li Tai-pe şi Du Fu, prefaţează în secolul al VIII-lea, un „moment de cotitură în Evul Mediu chinez", „începutul unei Renaşteri, substanţial asemănătoare cu cea care s-a produs mai târziu în Europa. Întocmai ca aici, ea a constituit o uriaşă schimbare de optică sub semnul umanismului, întocmai ca aici a fost înţeleasă ca o întoarcere la antichitate şi întocmai ca aici a fost presimţită de un mare poet. Dacă în Italia, vestitorul ei a fost Dante, în China el s-a numit Li Tai-pe (Li Bo)" (Covaci 1980: 5). În opinia noastră, o astfel de similitudine în evoluţia paralelă a celor două literaturi, chineză şi europeană, ar putea ilustra, în afara oricărei suspiciuni de „influenţă", existenţa a ceea ce Marino (1988; 1998) consideră a fi alte două tipuri distincte de invarianţi, anume cei „ideologici" (nişte „idei-forţă", „*topoi* comune" diferitelor viziuni colective asupra lumii şi vieţii) şi respectiv, „teoretico-ideologici", identificabili la nivelul „reflecţiei teoretice a şi asupra literaturii", ca bază a unei eventuale „retorici sau poetici universale (implicite sau explicite) a literaturii", precum şi a unei prezumtive „estetici universale (Marino 1998: 75-76) .

Exemplele pot, firește, continua. Dintre multele ce s-ar putea încă da, mai amintim două. De-a lungul istoriei culturii, în diferite locuri, precum India şi Grecia, tipare de expresie rituală se laicizează treptat; numeroase forme de expresie artistică se desprind din ansamblul sincretic al ritului; iar o sumedenie de form(ul)e literare derivă, în toată lumea, din vechi „«istorii» sacre (mituri, genealogii supranaturale, scenarii de iniţiere, imnuri de glorificare divină)" (Marino 1973: 564). Astfel, tragedia greacă s-a dezvoltat, potrivit celei mai răspândite, dar nu unice ipoteze, din cultul lui Dionysos (zeu arhaic al vegetaţiei, precum bine se ştie, devenit, în perioada clasică a Greciei, zeu al teatrului, metamorfozei şi iluziei teatrale) (Rachet 1980). Similar, dansul clasic indian reprezintă şi astăzi povestea sacră a zeilor tradiţionali, iar transpunerea scenică a dramei sanscrite era, ca tragedia greacă la începuturile ei, inseparabilă de dans (Vatsyayan 1974). (Dansurile greceşti care însoţeau reprezentarea tragediei se numeau *emmelia* şi *hyporchem, cf.* Urseanu *et alii*, 1967). O dovadă în plus a originii cultice a dansului clasic indian este aceea că, până la interdicţia britanică din secolul al XIX-lea, el se practica în temple (Vatsyayan 1974). Poezia epică parcurge, în bună măsură, acelaşi proces, de la mit la „istoria desacralizată", de la „arhetip spre schema epică" particularizată (Marino 1973: 565). Aşadar, trecerea de la sacru la profan – de la *ludus sacer* (jocul religios) la *ludus aestheticus* (jocul estetic) – este încă un invariant, un *topos* universal,

identificabil în decantarea seculară a mijloacelor de expresie specifice diferitelor coduri şi „limbaje" artistice: teatrale, literare, muzicale, coregrafice etc.

Există, de asemenea, invarianţi ai epopeii, elemente ce o definesc „esenţialmente": tematica – obligatoriu eroică, relatare a unor „fapte extraordinare", subiecte faimoase, aventuroase, în stilul „mitologiei eroice tradiţionale" (Marino 1973: 567) – şi tipologia idealizată, aşa încât eroul epic apare, de obicei, ca un cumul al virtuţilor apreciate de colectivitatea care şi-l asumă. *Personarum illustrium, illustres actiones* – sintetizează Renaşterea europeană specificul epopeii, ca o specie considerată exemplară, la acea vreme, pentru genul epic (Scaliger, *Poetica*, 1561, *apud* Marino 1973: 567). Există, deopotrivă, nişte invarianţi ai romanului, care conduc, în afara oricăror „raporturi de fapt", tocmai la acele asemănări între romanul extrem-oriental şi cel realist european, pe care le subliniază Marino, continuându-l pe Étiemble.

Pe urmele lui Propp (1970), semiotica naraţiunii şi aceea a teatrului au încercat să formalizeze în fel şi chip personajele şi situaţiile epice sau dramatice, identificând astfel o sumă de invarianţi ai acestora (Tesnière 1959; Greimas 1973; Greimas 1986; Todorov 1975; Souriau 1950). Fără a relua în detaliu aceste modele semiotice, îndeajuns de cunoscute, să remarcăm totuşi că schema todoroviană a „arhi-nuvelei" lui Boccaccio (Todorov 1975) poate fi aplicată, în opinia noastră, şi altor opere epice. De pildă, nuvelei mileziene, ca structură narativă inclusă în romanul antic latin – precum episodul „Matroana din Efes" sau „Băiatul din Pergam" (în Petronius, *Satyricon*) ori povestea morarului şi povestea despre Filesiterus, Barbarus, Areta (din Apuleius, *Măgarul de aur*). Nuvela antică milezian şi aceea renascentistă a lui Boccaccio – ultima formalizată de Todorov (1975) printr-un model generativ pe care-l numeşte „arhi-nuvelă" – au, de altfel, dincolo de invarianţii constitutivi ai „arhi-nuvelei", alte câteva trăsături comune: tematica (observarea moravurilor – realistă, fără tendinţe de idealizare); atitudinea naratorului (critică, astfel încât aceste nuvele constituie fragmente dintr-o frescă a moravurilor, evocând mustos-satiric antichitatea greco-latină şi, respectiv, Italia Renaşterii); umorul (popular, frust, nu o dată licenţios). Deşi provin din culturi şi epoci istorice diferite, cele două tipuri de nuvelă pot fi descrise pe baza aceloraşi categorii narative – nişte invarianţi semio-naratologici, până la urmă – identificate de Todorov. Prin urmare, ele sunt reductibile, în opinia noastră, la aceeaşi schemă narativă, la acelaşi model tipologic. La o astfel de concluzie poate conduce analiza „verbelor" (acţiunilor) narative, a „numelor proprii" (agenţilor) şi a „adjectivelor" (stări, proprietăţi, statute) implicate, potrivit lui Todorov (1975), în manifestarea verbal-acţională a „agenţilor" narativi respectivi.

Raporturi de „dependenţă"[3] sau „influenţă"[4]. Traducere, adaptare, „transpunere intersemiotică"[5]

Din raţiuni didactice şi sub rezerva că o atare schematizare nu epuizează complexitatea faptelor supuse analizei, Dan Grigorescu (1997: 196-197) sistematizează astfel principalele fenomene ce fac obiectul cercetării comparatiste: împrumuturi „elementare" (citate, pastişe); traduceri; adaptări; imitaţii – „serioase" (inclusiv stilizări) sau umoristice, critice (parodii); influenţe („raporturi de fapt"); paralele sugerând existenţa unei influenţe; paralele sincronice (în cuprinsul unei zone culturale determinate); analogii istorice, inclusiv apropieri tipologice (în cuprinsul sau în afara unei zone culturale comune); analogii anistorice (sistemice) pe temeiul constantelor literare sau implicând constante antropologice; analogii anistorice şi

[3] Termenul apare la Baldensperger (1921); v. Claudon & Haddad-Wotling (1997: 23).

[4] René Wellek (1971 ş1942ţ) foloseşte termenul „influenţă" în cadrul polemicii sale cu comparatiştii francezi; v. Claudon & Haddad-Wotling (1997: 23).

[5] Cf. Jakobson (1963).

nesistematice – în literatură („retorice”, stilistice) sau depăşind hotarele literaturii (stabilite între diverse arte).

Raporturile de „dependenţă” sau de „influenţă” sunt „relaţii binare” (Claudon & Haddad-Wotling 1997: 23): o operă (sau un grup de opere) „influenţează” elaborarea alteia sau altora. Un caz particular al acestor raporturi „binare” îl reprezintă traducerile şi adaptările. Sunt celebre traducerile lui Baudelaire din Poe, ale lui Rilke din Valéry sau ale lui Stefan George din Baudelaire etc. (Claudon & Haddad-Wotling 1997: 23; Grigorescu 1997: 77-78). Cum bine se ştie, cele mai reuşite „traduceri” nu sunt transpuneri servile, *mot-à-mot*, ale originalului, ci, totodată, expresia personalităţii traducătorului. Acesta poate lăsa să se manifeste, în traducere, virtualităţi ale textului iniţial ori suprima, prin echivalenţele alese, trăsături semantice ale originalului. De pildă, un celebru sonet de Ronsard – „Când vei fi foarte bătrână”, din *Amours d'Hélène* – este tradus de Yeats, în *The Rose*, sub titlul *When you are old and grey and full of sleep* (Claudon & Haddad-Wotling 1997: 23). Se confirmă astfel un cunoscut calambur italian: *traduttore, traditore*. Dar tocmai „trădarea” pe care o săvârşeşte el face din traducător un creator (Grigorescu 1997: 77-78). Altminteri spus, traducerea dispune de o anume – inevitabil limitată – autonomie estetică şi semantică.

Pentru că „poezia, în esenţa ei, este intraductibilă”, Roman Jakobson consideră că „singura posibilă” este „transpunerea creatoare”. Aceasta poate fi „transpunere în interiorul unei limbi – de la o formă poetică la alta –, transpunere dintr-o limbă în alta sau, în cele din urmă, transpunere *intersemiotică*”. Ultima amintită înseamnă convertire dintr-un sistem de semne (ori, mai simplu, mijloace expresive) în altul. De pildă, literatura e transpusă în muzică, dans, cinematografie, pictură (Jakobson 1963: 86). Acesta constituie, de fapt, enunţat *in nuce*, încă din anii '60, temeiul studiilor multi- şi intermediale de astăzi, care au luat amploare cu precădere din anii '90 încoace. Relaţiile intersemiotice pot face obiectul unui comparatism în sens larg: „acolo unde nu se mai stabileşte nicio relaţie între om şi text, între operă şi receptor, între ţinut şi călător, se termină şi domeniul literaturii comparate” (Guyard 1978: 5). Astfel, Charles Gounod (1818 – 1893) este autorul unui *Faust* romantic (1859) – operă în cinci acte pe un libret de Michel Carré şi Jules Barbier, după versiunea Goethe a mitului faustic. Construcţia discursului muzical urmează destul de sugestiv, cel puţin pe anumite porţiuni, trama narativă din versiunea goetheană. De pildă, începutul celei din urmă este „transpus” muzical de către Gounod prin sonorităţi tumultuoase, sunet de clopot (referire la clopotele Învierii care îl opresc pe Faust să se sinucidă), *adagio*. Acest termen se întâlneşte nu numai în metalimbajul muzicii, ci şi în acela al baletului, unde desemnează secvenţele de duet. În „transpunerea” lui Gounod, *adagio*, ca acompaniament al dansului de perechi, evocă episodul Faust – Margareta, care, în varianta goetheană, e o împletire a temei faustice cu mitul donjuanesc.

Pe de altă parte, preferinţele muzicale ale coregrafilor, în acord cu acţiunea scenică pe care o imaginează, sunt nu o dată eclectice, mergând, aşa cum procedează Maurice Béjart, până la amestecul şocant al unor extreme stilistice, considerate de obicei incompatibile: „Creez un balet pe muzică de Beethoven, apoi de Pink Floyd, apoi pe muzică indiană sau pe muzica lui Bach, dar amestec Bach cu tango argentian, aşa cum am făcut în *Faustus*” (Béjart 2002 : 190). Aparent gratuită extravaganţă (diagnostic pe care, nu o dată, i l-au pus cronicarii de spectacol lui Béjart), a amesteca Bach cu tango argentinian este, de fapt, o ingenioasă transpunere muzicală a aptitudinii pentru cunoaşterea totală, ca marcă a personalităţii faustice. E un mod de a sugera, prin temele muzicale alese, extremele ce o definesc. Tangoul evocă pasionalitate, senzualitate. La cealaltă extremă, muzica lui Bach conotează serenitate, abstragere contemplativă. Credem că alegând această surprinzătoare mixtură, Béjart concentrează, într-un discurs muzical intenţionat eterogen, dualitatea fiinţei faustice, împărţite între Cer şi Pământ, între mântuire şi (de)cădere, aflate poate chiar „dincolo de Bine şi de Rău”. Aparent aleatorie şi gratuit eclectică, muzica spectacolului susţine, în realitate, logica

organizării lui actanţiale : subiectul şi anti-subiectul se confruntă astfel în spaţiul individualităţii aceluiaşi „actor" (eroul faustic). Temele muzicale ale spectacolului lui Béjart (aceea a subiectului şi, respectiv, anti-subiectului) reflectă asumarea acestei scheme actanţiale. Să reamintim că în afară de „disjuncţiile sintagmatice" (subiect – obiect, destinator – destinatar), Greimas identifică nişte „disjuncţii paradigmatice": subiect pozitiv/ negativ (sau anti-subiect), obiect pozitiv/ negativ, destinator pozitiv/ negativ (anti-destinator), destinatar pozitiv/ negativ (anti-destinatar) (Greimas 1973: 162-163). Astfel, între actanţi şi actori, raportul poate fi, potrivit lui Greimas, unul de „non-adecvare", ceea ce înseamnă că un actant se poate manifesta prin mai mulţi actori, după cum un actor poate reprezenta mai mulţi actanţi. De pildă, destinatarul poate fi propriul său destinator, precum eroul cornelian, care „îşi datorează". Deopotrivă, subiectul şi anti-subiectul pot duce, în acelaşi actor, „o luptă interioară" (Greimas 1973: 166-167), ceea ce i se întâmplă lui Faust (Popa Blanariu 2008; 2013).

Exegeţi ai piesei shakespeariene *Furtuna* consideră că tema ei fundamentală este biruinţa spiritului asupra materiei, a *melos*-ului asupra haosului, a „omului asupra lui însuşi" (Fluchère *apud* Levițchi 1990: 431). Prospero, care „înrobeşte spiritul bestial şi eteric, nu are odihnă până când nu efectuează regenerarea duşmanilor săi. Este victoria supremă, victoria spiritului asupra materiei", a „dragostei asupra urii", a „omului asupra lui însuşi" (Fluchère *apud* Levițchi 1990: 431). Adaptarea propusă de Sergiu Anghel, într-o formulă de teatru-dans (producție a Teatrului de balet „Oleg Danovski" din Constanța, cu premiera pe 25 iunie 2001), subliniază opoziţia fundamentală dintre *melos* şi haos. *Melos* înseamnă armonie şi ordine, impuse de puterea spiritului demiurgic al lui Prospero şi păstrate cu ajutorul lui Ariel şi al celorlalte „duhuri eterice". „Haosul" corespunde, în piesa lui Shakespeare, naturii brute, instinctuale, personificate de Caliban, „duhul greoiului". În adaptarea coregrafică a lui Sergiu Anghel, opoziţia *melos*/ haos, izotopie fundamentală a piesei shakespeariene, e subliniată prin contrastul a două tipuri de mişcări: pe de o parte, figuri ascendente, ritmice, sincronizate, specifice adjuvantului Ariel şi spiritelor eterice – salturi, agitarea bastoanelor, ţinuta consecvent dreaptă a capului, gâtului, spatelui. (În dansurile rituale străvechi, expunerea armelor avea o funcţie apotropaică, protejând împotriva forţelor ce ameninţau ordinea lumii). Pe de altă parte, figuri evocând declinul, specifice lui Caliban: paşi descumpăniţi în lateral şi înapoi, balans greoi, tremur, mers şi târâre în patru labe, prăbuşire. Ne-am ocupat în ală parte (Popa Blanariu 2013) de alte asemenea „transpuneri intersemiotice" ale textului literar în tridimensionalitatea şi multi/ intermedialitatea organizării scenice; de aceea, nu le vom relua aici.

Traducerea ca „transpunere" creatoare. Însemnări pe marginea unei traduceri de C.D. Zeletin: Baudelaire, *L'Horloge*

Există, în traductologie, un loc comun girat, în prima jumătate a secolului al XX-lea, de autoritatea intelectuală a lui Benedetto Croce, anume intraductibilitatea poeziei. Deşi uneori insuficient precizate, alteori nuanţate până la evanescenţă, conceptele cu care operează Croce nu sunt întru totul inoperante, chiar dacă ele se cer, nu o dată, reevaluate. În funcţie de conformitatea (în literă sau spirit) cu originalul, traducerile pot fi – apreciază Croce (1972: 112), raliindu-se astfel unei vechi tradiţii umaniste – fie „urâte fidele", fie „frumoase infidele", fie („tip insuportabil", glosează estetul) „urâte infidele". În opinia aceluiaşi, trebuie făcută distincţia între tălmăcirea modest „mijlocitoare" şi cea „desăvârşită în sine" (Croce 1972: 112), care corespunde, până la urmă, aceleia dintre „traducere" şi „recreare". Dacă traducerile sunt „echivalenţe de semne", utilizate „pentru a înlătura echivocul", recrearea poeziei şi a prozei „literare" (sau „estetice") vizează „să îi reînvieze, în intraductibilul lor ton personal" (Croce 1972: 112), pe autorii tălmăciţi.

O analiză interesantă a potenţialului de intraductibilitate şi „recreare" (în sens crocean) pe care îl posedă lirismul baudelairian a întreprins, între alţii, Gilbert Durand (1998: 82-115), comparând originalul poemului *Les Chats* (*Pisicile*) cu „traducerea"/ „recrearea" sa în limba japoneză, sub titlul *Neko*. Concluzia hermeneutului francez era întrucâtva previzibilă: deşi simbolul pisicii este „clar integrat în sensibilitatea japoneză" (unde felinitatea se asociază cu feminitatea, diabolicul, moartea şi farmecul decadent al metropolei moderne), totuşi „transcrierea" (iată, Durand – cel puţin în versiunea Irinei Bădescu – optează pentru această echivalenţă contextuală) lui Baudelaire în limba japoneză este „însoţită de numeroase deplasări de sens" (Durand 1998: 94). Antoine Adam (1961: XX) e de părere că poemele baudelairiene cele mai „frumoase" „nu sunt cele mai disperate", ci acelea blând evocatoare, respirând *luxe, calme et volupté*. Cu toate acestea, am ales din *Les Fleurs du Mal*, pentru un minimal studiu de caz, un poem de o altă factură – mai grav, mai sumbru, saturnian i-aş spune – *L'Horloge*. Ne-am oprit asupra lui, în primul rând, pentru că traducerea ne interesează, aici, mai mult decât originalul şi, în al doilea rând, pentru destul de multele şi totuşi inspiratele „infidelităţi" ale traducerii – semnate de C.D. Zeletin, cel care, în 1991, la Editura Univers, dădea prima versiune integrală în limba română a *Florilor Răului*. Evident că nu aspirăm aici la exhaustivitate, ci numai la a semnala câteva aspecte dintr-o problematică mult mai bogată. (Fragmentele din poem sunt citate după ediţiile: *Les Fleurs du Mal*, Paris: Garnier, 1961 şi, respectiv, *Florile Răului*, traducere de C.D. Zeletin, Bucureşti: Univers, 1991).

Există, în originalul baudelairian al poemului *L'Horloge*, nişte expresii ultimative, jalonând, repetat şi poliglot, un traseu ce duce negreşit spre fundătura existenţială prefigurată în ultimul vers: *(...) tout le dira: Meurs, vieux lâche! il est trop tard!* Ca hârca măscăriciului în mâna lui Hamlet, se iţeşte aici, baudelairian, *une charogne*. Înfipte ca acele (nu neapărat de ceasornic) în carnea poemului, formule-avertisment precum *Remember, Esto memor, Memento, Souviens-toi* sunt risipite, aparent aleatoriu, pretutindeni de-a lungul poemului – la început, la mijloc sau la sfârşit de vers. C.D. Zeletin aduce, la nivelul sintaxei ansamblului, o inovaţie notabilă, atât în raport cu alte versiuni româneşti ale aceluiaşi text, cât şi faţă de originalul francez: grupează, fără excepţie, formulele-avertisment în cap de vers. Atrage, astfel, mai stăruitor atenţia asupra lor şi ritmează – la început alarmant, apoi paroxistic – expresia angoasei.

Secvenţa baudelairiană „*Les vibrantes Douleurs dans ton coeur plein d'effroi/ Se planteront bientôt comme dans une cible."* devine, în româneşte, în versiunea lui C.D. Zeletin, „Prin inima-ngrozită, Durerea în curând/ Va săgeta ca glonţul prin ţinta lui când trece." Printr-un fel de sinecdocă în raport cu originalul, pluralul devine singular: multitudinea se împuţinează, amplitudinea se adânceşte şi se esenţializează. Se produce, astfel, o decantare până la esenţa ucigătoare a „Durerii", mai tare decât toate „Durerile" îndurate vreodată. În franceză, semantismul lui *se planter* este oarecum monofazic: acţiunea verbală se consumă într-un singur timp. Însă românescul „a săgeta" acoperă, sub aspect semantic, atât direcţia (mai exact, unidirecţionalitatea) şi forţa – pe care le regăsim în structura semantică a lui *se planter* –, cât şi, în plus, vibraţia (corzii, zborului, săgeţii) ce prelungeşte acţiunea verbală printr-un timp suplimentar. Astfel, ceea ce, în originalul francez, se comunică prin *vibrantes* plus *se planter* este recuperat în română prin semantismul complex, concentrat, sincretic al lui „a săgeta".

„Chaque instant te dévore un morceau du délice/ À chaque homme accordé par toute sa saison." C.D. Zeletin „recreează" acest fragment baudelairian sub forma: „Cu fiecare clipă călătorită ţi se/ Răpeşte din averea sortitei desfătări". Se remarcă aspectul abrupt al ingambamentului, mai abrupt decât în franceză, subliniind, prin chiar destructurarea expresiei, destrămarea lăuntrică, violenţa crizei. Trece cu greu neobservat ineditul adjectivizării participiului din sintagma „clipă călătorită" – mai expresivă decât posibilele „echivalenţe" din seria clipă trăită/ trecută/ petrecută/ dusă etc. Curajoasă – dar deplin justificată în context – ne

apare traducerea lui *délice* prin „averea sortitei desfătări”. Atare opţiune respectă logica internă a imaginarului poetic baudelairian, unde, precum în *L'Invitation au voyage*, se implică reciproc *luxe, calme et volupté.* Astfel, *délice/volupté* preia, prin contiguitate, ceva din ecoul semantic al lui *trésor*(avere*)/luxe.* Deşi îndrăzneaţă, asemenea opţiune de tălmăcire nu e, nicicum, hazardată. Se pot face încă multe adnotări, comparând originalul şi „recrearea” sa. Însă aşa cum anticipam, intenţia ne-a fost nu de a epuiza problema, ci doar de a atrage atenţia asupra ei. Versiunea lui C.D. Zeletin confirmă vechiul adagiu: *traduttore/traditore*. Altminteri spus, o traducere bună e neapărat o trădare reuşită.

Concluzii

Evoluţia literaturii comparate pune, aşadar, în evidenţă, de mai bine de un veac, un sinuos proces de autodefinire: încă de la începutul secolului al XX-lea, ea se profilează ca un ansamblu variat de cercetări, de la studierea „relaţiilor literare internaţionale”, aşezate, în buna tradiţie a fondatorilor, într-o perspectivă istorică, până la constituirea unei poetici comparate, a cărei necesitate şi legitimitate sunt clamate astăzi. În măsura în care terenul ei specific este un „*tertium comparationis*, care nu aparţine niciunuia dintre textele studiate” – sau, putem adăuga, niciunuia dintre domeniile pe care ea le asociază interdisciplinar –, dar „întreţine raporturi cu fiecare”, literatura comparată se confundă cu o „utopie metodologică” (Pageaux 2000: 35). Aceasta implică (şi) o delimitare relativ nerestrictivă a obiectului şi metodelor de lucru (Wellek 1965: 282-295; Étiemble 1963), cu toate conotaţiile pozitive sau dimpotrivă, asociate acestei stări de fapt. Aflat „la intersecţia unor ansambluri”, fiecare cu specificul lui, comparatismul se alimentează, în mod benefic, tocmai din aceste „interferenţe”, „întâlniri, schimburi” (Pageaux 2000: 34 – 35) între literaturi şi între domenii de studiu. Totuşi, chiar flexibilitatea sa – disponibilitatea de continuă asimilare şi adaptare – face ca problema unei „metodologii” comparatiste riguroase, întemeiate pe o teorie coerentă (Greimas & Courtès 1979: 49), să rămână încă deschisă. Contribuţiile lui Étiemble (1958; 1963), Munteano (1967), Marino (1988; 1998), între alţii, dezvoltate în jurul conceptelor de „invariant” şi „constantă” literară, conturează astfel, încă de la mijlocul secolului trecut, un program de cercetare întru totul actual – încă nefinalizat –, apt să asocieze studiile literare şi cele interculturale, literatura comparată şi antropologia (inter)culturală. Readucând în atenţie, cam în aceeaşi perioadă, relaţiile „intersemiotice” ale literaturii cu artele, Jakobson (1963) prefigura, la rândul lui, studiile multi- şi intermediale de astăzi, chiar intersectarea acestora din urmă cu domeniul extins al literaturii comparate, aşa cum este ea înţeleasă în lume, la ora actuală, ca un domeniu eminamente interdisciplinar şi – cum altfel – intercultural.

*

Bibliografie

Adam, Antoine, „Introduction”, in Baudelaire, *Les Fleurs du Mal. Les Epaves – Bribes – Poèmes divers – Amoenitates Belgicæ*, Paris: Garnier Frères, 1961.

Antonescu, Venera şi Alexandru Cizek, *Istoria literaturii universale şi comparate. Antichitate orientală şi clasică*, Bucureşti: Centrul de multiplicare al Universităţii din Bucureşti, 1971.

Baldensperger, Fernand, „Littérature comparée: le mot et la chose”, in *Revue de littérature comparée*, no. 1, Paris, 1921.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris: Garnier Frères, 1961.

Baudelaire, Charles, *Florile Răului*, traducere de C.D. Zeletin, Bucureşti: Univers, 1991.

Béjart, Maurice, interviu cu Silvia Ciurescu, in *Plural*, 3-4 (15-16), The Romanian Cultural Foundation, 2002.

Blaga, Lucian, *„Orizont şi stil", in Trilogia culturii*, cuvânt înainte de Dumitru Ghişe, Bucureşti: ELU, 1969 ş1935ţ.

Benedict, Ruth, *Patterns of culture,* with a new preface by Margaret Mead, Boston: Houghton Mifflin, 1959.

Claudon, Francis, Karen Haddad-Wotling, Compendiu de literatură comparată, traducere de Ioan Lascu, Bucureşti: Cartea Românească, 1997.

Covaci, Ion, „Cuvânt înainte", in Li Tai-pe, Van Vei, Du Fu, *Trei poeţi din Tang*, versiune românească şi cuvânt înainte de Ion Covaci, Bucureşti: Univers, 1980.

Crăciunescu, Pompiliu, Vintilă Horia: transliteratură şi realitate, traducere de Olimpia Coroamă, Bucureşti: Curtea Veche, 2011.

Croce, Benedetto, Poezia, traducere de Şerban Stati, Bucureşti: Univers, 1972.

Dospinescu, Liviu, «Les "querelles" interculturelles au Théâtre du Soleil: politique et représentation dans "Le Dernier Caravansérail", in *Studii şi cercetări ştiinţifice – seria filologie*, nr. 27 (1), 2012. <https://sites.google.com/site/studiisicercetari>.

Durand, Gilbert, „Motanii, guzganii şi structuraliştii", in Figuri mitice şi chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză, traducere de Irina Bădescu, *Bucureşti: Nemira, 1998.*

Étiemble, *Hygiène des lettres*, Paris: Gallimard, I (1952), II (1955), III (1958).

Étiemble, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée,* Paris: Gallimard, 1963.

Geană, Gheorghiţă, *Antropologia culturală. Un profil epistemologic*, Bucureşti: Criterion Publishing, 2005.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982.

Greimas, Algirdas-Julien, *Sémantique structurale*, Paris: PUF, 1986.

Greimas, Algirdas-Julien, Joseph Courtès, S*émiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* Paris: Hachette, 1979.

Greimas, Algirdas-Julien, «Les Actants, les acteurs et les figures», in Claude Chabrol (coord.), *Sémiotique narrative et textuelle,* Paris: Larousse, 1973.

Grigorescu, Dan, *Introducere în literatura comparată*, Bucureşti: Editura UNIVERSAL DALSI, Editura Semne, 1997.

Guyard, Marius-François, *La littérature comparé*e, ediţia a şasea, Paris: PUF, 1978.

Horia, Vintilă, *Salvarea de ostrogoţi* (*Prigoniţi-l pe Boeţiu*), traducere de Ileana Cantuniari, Craiova: Editura Europa, 1993.

Horia, Vintilă, *Persécutez Boèce*!, Lausanne: Editions L'Âge d'Homme, 1987.

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale,* Paris: Minuit, 1963.

Kristeva, Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969.

Leviţchi, Leon, „Comentarii" la *Furtuna*, in William Shakespeare, *Opere complete*, vol. 8, traducere de Leon Leviţchi, Bucureşti: Univers, 1990.

Li Tai-pe, Van Vei, Du F, *Trei poeţi din Tang*, versiune românească şi cuvânt înainte de Ion Covaci, Bucureşti: Univers, 1980.

López Varela, Asunción, "Introduction to Intermedial Aesthetics and World Literatures", in Journal of Comparative Literature and Aesthetics (special issue: *On Intermedial Aesthetics and World Literatures*). Guest Editor, Asunción López Varela. Vishvanatha Keviraja Institute, Orissa, India, Vol. XXXVI, nr. 1-2, 2013, ISSN 052-8169, 2013, pp. 5-30.

Marino, Adrian, *Étiemble ou le comparatisme militant,* Paris: Gallimard, 1982.

Marino, Adrian, „Epic (genul)", in *Dicţionar de idei literare*, I, Bucureşti: Eminescu, 1973.

Marino, Adrian, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

Marino, Adrian, *Comparatism şi teoria literaturii*, traducere. de Mihai Ungurean, Iaşi: Polirom, 1998.

Masson-Oursel, Paul, *La philosophie comparee*, Paris: Alcan, 1923.

Nakamura, Hajime, *Orient şi Occident. O istorie comparată a ideilor,* traducere de D.Luca, Bucureşti: Humanitas, 1997.

Munteano, Basil, *Constants dialectiques en littératures et en histoire: problèmes, recherches et perspectives*, Paris: Didier, 1967.

Nicolescu, Basarab, *Transdisciplinaritatea*, traducere de Horia Vasilescu, revizuită de Magda Cârneci, Iași: Polirom, 1999.

Pageaux, Daniel-Henri, *Literatura generală şi comparată*, traducere de Lidia Bodea, cuvânt introductiv de Paul Cornea, Iaşi: Polirom, 2000.

Popa Blanariu, Nicoleta, *Când gestul rupe tăcerea. Dansul şi paradigmele comunicări*i, Iaşi: Fides, 2008.

Popa Blanariu, Nicoleta, *Literatura generală şi comparată: teme, concepte, modalităţi de abordare*, Bacău: Editura „Alma Mater" a Universităţii „Vasile Alecsandri", 2014.

Popa Blanariu, Nicoleta, "Narrativity as Transmediality. Dancing Literature: a Reverse Ekphrasis". In *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* (special issue: *On Intermedial Aesthetics and World Literatures*). Guest Editor, Asunción López Varela. Vishvanatha Keviraja Institute, Orissa, India, Vol. XXXVI, nr. 1-2, 2013, pp. 129 – 141.

Popa Blanariu, Nicoleta «Utopie et pragmatisme: le projet interculturel», in *Studii şi cercetări ştiinţifice, seria filologie,* 24 (2010), pp.11-18. <https://sites.google.com/site/studiisicercetari>.

Popa Blanariu, Nicoleta, „Însemnări pe marginea unei traduceri de C.D. Zeletin: Baudelaire, *L'Horloge*", in *Omagiu C.D. Zeletin 70*, Direcţia Judeţeană pentru Cultură, Culte şi Patrimoniul Cultural Naţional Bacău, Centrul Internaţional de Cultură şi Arte „George Apostu", Bacău, 2005, pp. 455 – 459.

Propp, Vladimir, *Morphologie du conte* suivi de *Les transformations des contes merveilleux* et de E. Mélétinskin, *L'Étude structurale et typologie du conte*, Paris: Seuil, 1970.

Rachet, Guy, *Tragedia greacă*, traducere de Cristian Unteanu, Bucureşti: Univers, 1980.

Rifaterre, Michael, *La production du texte*, Paris: Seuil, 1979.

Rifaterre, Michael,«L'intertexte inconnu», in *Littérature*, no. 41, 1981.

Schmidt, Siegfried J.,

Souriau, Étienne, *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Paris: Flammarion, 1950.

Şklovski, Viktor, „Romanul grec şi locurile sale comune", in *Despre proză*, vol. I, Bucureşti: Univers, 1974.

Sykes, Geoffrey, "Toward a Theory of Multiform Expression", in *Studii şi cercetări ştiinţifice – seria filologie*, nr. 32 (2), 2014. <https://sites.google.com/site/studiisicercetari>.

Ursa, Mihaela, "Universality as Invariability in Comparative Literature: Towards an Integrative Theory of Cultural Contact", in *Primerjalna književnost ,* 37.3 (2014), p. 149-161.

Tesnière, Lucien*, Eléments de syntaxe structurale*, Paris: Klincksieck, 1959.

Todorov, Tzvetan, *Poetica. Gramatica Decameronului*, traducere de Paul Miclău, Bucureşti: Univers, 1975.

Tötösy de Zepetnek, Steven, "The New Humanities: the Intercultural, the Comparative, and the Interdisciplinary". *Global Society*, 1.2 (2007), pp. 45-68.) , <http://dx.doi.org/10.2979/GSO.2007.1.2.45>.

Tötösy de Zepetnek, Steven, *Comparative Literature*. Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi, 1998.

Urseanu, Tilde, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, Istoria baletului, Bucureşti: Editura muzicala, 1967.

Vatsyayan, Kapila. *Indian Classical Dance*. New Delhi: Ministry of Information and Broadcasting, 1974.

Wellek, René, "The Crisis of Comparative Literature", in *Concepts of Criticism*, ed. Stephen G. Nichols, New Haven: Yale University Press, 1963, pp. 282-295.

Wellek, René, *Théorie de la littérature*, Paris: Seuil, 1971 [eng., New York, 1942].

Wellek, René, Austin Warren, *Teoria literaturii,* traducere de Rodica Tiniş, studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu, Bucureşti: ELU, 1967.

Wissler, Clark, *Man and Culture,* New York: Johnson Reprint Corporation, 1965 [1923].

THE COMPLEXITY OF ALEXANDRU ODOBESCU'S PERSONALITY

Elena –Lavinia DIACONESCU
University of Piteşti

Abstract: The purpose of this study is to prove Alexandru Odobescu's complex personality. He was a dual writer interested in both literature and science. The critics found it difficult to establish the gender of his writings. Besides being an author, Odobescu was also a patriot and a man who protected the culture of his country. He remains in the history of the 19th century literature as the writer who "fought" for a literary Romanian language.

Keywords: writer, archaeologist, historian, geographer, folklorist, teacher, member of the Romanian Academy, Minister of Culture.

Lumea nu a dus niciodată lipsă de scriitori. Au existat mereu acei oameni cu idei şi cu o capacitate aparte de a mânui cuvintele, astfel încât mesajul lor să ajungă şi să rămână în sufletul ascultătorilor sau al cititorilor. Întrebând un licean român, imediat după promovarea probei de limba şi literatura română de la bacalaureat, ce autori a studiat în liceu, îţi va răspunde că a învăţat despre: Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Sadoveanu, Rebreanu, Petrescu, Preda, Bacovia, Blaga, Arghezi, Barbu, Stănescu. Poate îşi va mai aduce aminte că în clasa a XI-a s-a familiarizat cu autorii perioadei vechi, apoi a făcut un salt în timp până la perioada modernă, pentru a afla ce direcţii a luat literatura noastră în secolul al XIX-lea. Aici a luat contact cu formele hibride ale civilizaţiei româneşti de la mijlocul secolului în cauză şi a studiat la alegere (la alegerea autorilor manualului mai exact) un text de bază din epoca respectivă pe această temă – scriitori: Alecu Russo, Vasile Alecsandri sau Ion Ghica. Elevul cel studios a descoperit apoi literatura populară, având de ales între *Mioriţa* sau *Meşterul Manole*. Curând a trecut la studiul curentelor literare aferente secolului în cauză, familiarizându-se, pe rând, cu opera unor scriitori emblematici aparţinând romantismului (Eminescu şi Grigore Alexandrescu/Ion Heliade Rădulescu/ Costache Negruzzi), realismului (I. L. Caragiale/ Ioan Slavici) şi simbolismului (Alexandru Macedonski/ Ştefan Petică/Dimitrie Anghel/ Ion Minulescu).

Lăsând la o parte pura observaţie a faptului că liceenii români studiază de aproape 13 ani (conform indicaţiilor Programei de limba şi literatura română din 2002, clasele IX-XII) doar operele unor scriitori autohtoni, şi doar în treacăt, prin studiile de caz, se fac comparaţii şi asocieri cu textele din literatura universală, nu putem să nu ne întrebăm cum au ajuns ei să fie cunoscuţi societăţii actuale, ce criterii au stat la baza selectării acestor autori, în detrimentul altora. Oare doar cei mai talentaţi în ale scrisului au fost „implantaţi" în memoria colectivă? Şi până la urmă talentul este de ajuns? Câţi oameni talentaţi (din orice domeniu) nu se irosesc, fără a avea şansa de a arăta lumii de ce sunt în stare? Câţi autori nu îşi păstrează operele în sertar, din lipsa curajului de a da publicului rodul muncii lor sau pentru că edituriile nu îi publică? Se ştie faptul că unii dintre cei mai mari scriitori nu au avut susţinere şi succes de la început. Alexandru Odobescu este de părere că, pentru a stabili talentul unui scriitor, „să ne ferim de a-l scoate din cercul în care s-au dezvoltat şi s-au exercitat facultăţile sale; spre a-i înţelege mărimea, spre a-i cântări puterile, spre a-i preţui ideile, limba şi stilul trebuie să nu pierdem din vedere nici ţara, nici epoca în care el a scris; trebuie să ne gândim mai întâi cum simţeau şi cugetau, cu vorbeau şi scriau oamenii din timpul lui, căci silinţele-i au fost negreşit mai vârtos pentru contimporanii săi. Viitorimea moşteneşte numai ceea ce a rămas bun şi

glorios dintr-însele”[1]. Cu alte cuvinte, pentru a rămâne în posterioritate ca un scriitor mare, trebuie să ai talent, curaj, idei creative, puțin noroc și să te naști la momentul potrivit. Citatul nu a fost ales la întâmplare, ci cu scopul de a introduce în scenă pe Alexandru Odobescu, cel a cărui operă nu este studiată în liceele din România, după cum am arătat mai sus, dar care a contribuit la evoluția cultural-istorico-științifică din epoca sa, dominată de schimbările impuse de Cuza și apoi de regele Carol I. Nu a fost el un scriitor suficient de talentat pentru „viitorime”? Vom vedea...

Lăsând în urmă divagația pe tema autorilor studiați în școli, divagație împrumutată din specificul stilului odobescian, ne vom orienta acum doar asupra realizărilor lui Alexandru Odobescu pentru a demonstra complexitatea personalității sale. Mulți dintre criticii săi au considerat necesară prezentarea arborelui genealogic, poate pentru a arăta că s-a născut într-o familie bogată, asigurându-i-se astfel, o educație aleasă și o viață lipsită de griji financiare. George Călinescu, spre exemplu, descrie mai mult viața lui Odobescu, insistând pe greșelile sale de administrare a banilor, decât face analiza operei acestuia în *Istoria Literaturii române de la origini până în prezent*, dovedindu-se a fi cel mai sever critic al lui Odobescu.

Născut în 1834, copilul Odobescu a avut parte de o educație aleasă, mai întâi acasă cu un profesor particular, apoi la Colegiul Sf. Sava, familiarizându-se cu scrierile grecești, latinești și franceze. De pe la 13 ani a început să redacteze scrisori, la început mamei, atunci când era plecat de lângă ea, și mai târziu, soției și celorlalte rude și prieteni. Florentin Popescu, autorul lucrării *Romanul vieții și operei lui Alexandru Odobescu*, consideră relevantă pentru evoluția ulterioară a scrisului odobescian scrisoarea trimisă de tânăr mamei în vacanța de vară (1847) de la Balta Albă, scrisoare ce conține elemente beletristice ce vor defini mai târziu stilul acestuia de expunere a ideilor. „Lacul e foarte întins. Dar în jurul lui nu sunt adăposturi trainice, așa încât bolnavii și cei sănătoși (care sunt mai mulți decât ceilalți) au fost siliți să-și înalțe pe mal căsuțe de scânduri ori să-și întindă corturi. E foarte ciudat să vezi acest șir lung de astfel de locuințe, așa de hazliu alcătuite”[2]. În aceeași scrisoare va descrie în stil romantic satul păzit de luna aflată pe „un cer albastru stropit de nori fini” și de stelele care „aveau strălucirea lor slăbită de a lunii”. Băiatul avea de atunci veleități de *peisagist*, fiind un observator precoce al naturii. Își va perfecționa tehnica pe parcursul întregii vieți de scriitor.

Capacitățile sale descriptive au fost alimentate și de șansa de a călători în locuri unde nu multă lume a timpului său ar fi putut vreodată ajunge. Își începe studiile la Paris și sub îndrumarea unor profesori de elită, ale căror cărți le adaugă bibliotecii sale în formare, participă la cursurile de limbă greacă, latină, sanscrită, literatură orientală, limbă germană, franceză, arheologie, drept. Demonstrează, astfel, că era un elev silitor, dornic să învețe și să acumuleze cât mai multe informații din domenii diverse, informații care îi vor fi utile în viitoarele scrieri.

Înființarea asociației „Junimea Română” la 3 ani de la revoluția din 1848, care avea ca idealuri promovarea egalității și dreptății în organizarea democratică a țării, suveranitatea națională precum și solidaritatea cu popoarele asuprite, a atras o mulțime de tineri români care studiau la Paris, printre care și pe Odobescu, ce s-a dovedit a fi un membru activ. Implicarea sa demonstrează că era un om energic, pasionat de ceea ce învăța și făcea. Acesta este doar începutul manifestărilor pro-naționale odobesciene, el dovedind de mai multe ori pe parcursul vieții dragostea pentru țară. Ca membru al „Junimii Române” a ținut prima sa expunere în fața unui auditoriu – *Viitorul artelor în România*, în care a folosit un ton degajat, a avut o atitudine pozitivă și și-a exprimat încrederea în capacitățile artei (muzică, pictură, sculptură și

[1] Alexandru Odobescu, *Poeții Văcărești* în *Opere*, II, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1967, p. 42

[2] Alexandru Odobescu, *Note de călătorie*, Ed. Sport-Turism, București, 1981, p. 14

arhitectură laolaltă) de a regenera politic şi moral poporul. Sub convingerea că pătura de jos a societăţii poate fi ridicată prin cultură, Odobescu a publicat în primul număr al „Junimii Române" articolul *Muncitorul român*, care conţinea, pe lângă descrierea peisajului ţării şi a locuitorilor, şi solicitările de factură paşoptistă: unirea românilor şi împroprietărirea ţăranilor. Articolul, scris la 17 ani, „este o pagină de o rară calitate, una dintre cele mai frumoase ale momentului literar din 1848 şi una dintre cele mai expresive pentru tendinţele care-l însufleţeau pe autorul lor înfrăţit [...] cu năzuinţele cele mai înalte ale exilaţilor politici, în primul rând ale lui Bălcescu, care susţinea idei asemănătoare.[3]".

Tot în timpul studenţiei a publicat *Ioana D'Arc, fecioara din Orleans*, lucrare adaptată şi tradusă după Jules Michelet. Criticii nu au apreciat pozitiv această încercare, considerând-o fără substanţă şi doar un exerciţiu de traducere. De fapt, în perioada tinereţii, el şi-a exersat abilităţile de traducător în proză a unor fragmente din *Odiseea* lui Homer, *Teogonia* lui Hesiod, câteva ode din Horaţiu, *Georgicele* lui Virgiliu, *Mimii* lui Herondas (ultimele două neregăsindu-se în cuprinsul primului volum de scrieri odobesciene dintre anii 1848-1860, editat de Academia Română în 1965). Odobescu a ales să traducă din opera scriitorilor moderni poemul lui Béranger, *Nebunii*, dar a acordat suficientă atenţie şi romanului istoric *Cinci martie* al lui Vigny, pe care îl considera o sursă de inspiraţie pentru elaborarea unei creaţii dramatice proprii, *Urbain Grandier*. Din acest proiect a realizat doar planul acţiunii (un pastor, naţionalist şi om cu idei mari, intră în conflict cu cardinalul Richelieu, conducător temut al Franţei, şi sfârşeşte condamnat la moarte prin uneltirile unor clerici făţarnici) şi câteva pagini de dialog. *Urbain Grandier* nu este singurul proiect pe care tânărul scriitor nu îl duce la capăt.

Odobescu a visat toată viaţa să scrie teatru. Avea planuri mari: traduceri din Shakespeare şi Schiller, piese de teatru (trilogia dramatică *Mihaiu Viteazu*; dramele în 5 acte: *Antigona, Virginia, şi Decebal*; drama în 3 acte – *Ruth*, tragedia *Ioniţiu, craiul românilor*), toate începute, dar neterminate. Prietenilor le citise localizarea *Nea Frăţilă* şi *Radicalele* (după *La Grammaire de Labiche*), precum şi două acte dintr-o dramă (*Doamna Clara*), dar mai plănuia: comediile *Claca, Apa trece pietrele rămân*, legenda *Fior-Fiorel, vitejel de la Muscel*, dramele *Veneticul, Pribegitul, Rafaila, Vintilă din Slatina*. Din acest punct de vedere, Odobescu nu a fost consecvent, demonstrând că deşi idei avea destule, felul său de a se implica în activităţi multiple, altele decât cele literare, precum şi împrejurările vieţii l-au împiedicat să îşi finalizeze proiectele. Nu degeaba George Călinescu îl numeşte „leneşul scriitor", care „îşi făcuse nişte placarde cu titlurile pieselor ce avea să scrie, pe care le atârna de pereţii odăii de lucru, drept memento"[4].

Odobescu nu s-a visat numai dramaturg, ci şi poet. În anii tinereţii, pe lângă exerciţiile de traducere a fragmentelor din operele greceşti şi latineşti prezentate mai sus, a cochetat şi cu poezia. *Odă României* şi *Întoarcerea în ţară* au fost publicate în 1855 în revista *România Literară*. Versurile sunt scrise sub influenţa aspiraţiilor de factură paşoptistă, autorul nereţinându-se să demonstreze încă o dată (aşa cum a făcut şi prin intermediul unor articole patriotice) dragostea pentru ţară şi speranţa că poporul român se va emancipa. D. Păcurariu remarcă cu acest prilej „cursivitatea versului şi acurateţea limbii, calităţi care au reţinut de la început atenţia lui Alecsandri cu prilejul publicării poeziilor în revista sa."[5]

Activitatea de poet a lui Odobescu se încheie destul de rapid, odată cu cele şase poezii erotice scrise între 1850 şi 1853 (deci tot în anii tinereţii, ani caracterizaţi de tatonări şi de experimente pe terenul literar): *C...*, *A...*, trei fără titlu şi *Moartea unei amante*, dintre care doar trei sunt redate în primul volum dedicat operelor scriitorului (Editura Academiei

[3] T. Vianu, *Odobescu*, în *Scriitori români*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970, p. 67
[4] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Vlad &Vlad, Craiova, 1993, p. 358.
[5] D. Păcurariu, *A. I. Odobescu*, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1966, p. 30

Române, 1965). D. Păcurariu, cel care menționează cele șase poezii în cartea sa despre Odobescu, ne invită să le analizăm la Biblioteca Academiei Române (Ms. 4935, f. 1-23), că doar altă șansă nu avem, ele nefiind publicate în nicio ediție a scrierilor odobesciene. Cu această problemă întâmpinată de publicul cititor, aceea de a nu avea acces la opera completă a autorului în cauză, ne vom mai întâlni. Deocamdată este de remarcat faptul că încercările poetice ale lui Odobescu nu au impresionat și nu au atras atenția criticilor în niciun fel. Deși scrierile literare din tinerețe nu au rămas în memoria posterității ca lucrări importante, ele au reprezentat totuși un punct de plecare în formarea ulterioară a artistului Odobescu, un antrenament prin care el și-a exersat abilitatea de a jongla cu cele mai potrivite cuvinte, de a folosi o limbă clară, pur românească. „Prin traducerile lui clasice, [...] scriitorul începe să valorifice o altă latură, umanistă, a formației și structurii sale, afirmată larg mai târziu, în anii maturității depline, paralel cu cealaltă tendință, națională și patriotică, care se va menține tot timpul, ca o permanență a întregii sale activități.[6]”

Stilul său specific scrierilor de maturitate (fie literare, fie științifice) este dominat de abundența de descrieri ale unor peisaje și obiecte (vestimentare, arheologice, ambientale, etc.), fiind influențat nu doar de cărțile citite, ci și de cele observate la fața locului. Odobescu era scriitorul-turist, care se folosea de lucruri concrete, palpabile, descoperite în desele călătorii. Peste tot își lua notițe, pe care le insera apoi în redactările sale. Spre exemplu, *Scenele istorice* conțin o serie de elemente realiste, cum este cazul turnului întărit de la Bujoreni (jud. Vâlcea), care i-a dat ideea chindiei lui Socol, descrisă în *Doamna Chiajna*.

Oprindu-ne asupra celor două nuvele istorice: *Mihnea Vodă cel Rău* și *Doamna Chiajna*, reunite sub denumirea de *Scene istorice*, trebuie menționat din capul locului că acestea sunt cele mai cunoscute scrieri odobesciene (poate chiar mai cunoscute decât *Pseudo-cinegeticos*, cartea de maturitate a lui Odobescu, dat fiind faptul că sunt accesibile unui public mai larg, inclusiv elevii) și au fost de-a lungul timpului cele mai editate. Părerile criticilor sunt împărțite privind valoarea și autenticul *Scenelor,* având în vedere că însuși Odobescu recunoaște în prefața volumașului din 1860 că a folosit ca surse de inspirație nuvela lui Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*, cât și limba *Letopisețelor*. Se autodiminuează ca scriitor, negându-și talentul, admițând că cei „cu mai slabe mijloace, fac, ca mine, încercări” și mărturisește că a elaborat cele două nuvele cu scop „informativ”. Deci, ceea ce își dorea Odobescu era să arate cititorilor cum trăiau predecesorii noștri, cum vorbeau și ce obiceiuri aveau, cu alte cuvinte să redea „culoarea locală”.

Tudor Vianu a observat un aspect inedit legat de felul în care scriitorul *Scenelor istorice* a preluat întâmplări și datini descrise în cronicele muntene, dar personajele au primit grai specific letopisețelor moldovenești[7]. Combinația munteano-moldovenească a dovedit-o Odobescu și cu alte ocazii: a colaborat cu publicații atât la *România literară* de la Iași, cât și la *Românul* lui C.A. Rosetti, a îmbrățișat idealurile de transformare a țării și de emancipare a locuitorilor săi, dar s-a opus criticilor de la *Junimea*, considerând în mod exagerat că Franța a contribuit la civilizarea românilor. A pendulat astfel, între două credințe naționale, aspect ce a influențat scrierile sale. Dualitatea „l-a făcut pe Odobescu, care avea în sine un junimist, să nu se alipească de *Junimea* de care-l depărta patruzecioptismul său, specific spiritelor din Muntenia.”[8]. Ceea ce afirmă Garabet Ibrăileanu ne face să conștientizăm mai bine în ce perioadă istorică a trăit Odobescu și să înțelegem că scrisul său a fost puternic „afectat” de epoca de tranziție în care și-a derulat activitatea, când statul român abia se forma, mai întâi sub conducerea lui Cuza, apoi a regelui Carol I. Tot pe aceeași temă a dualismului munteano-

[6] *Op.cit.,* p. 35

[7] Vezi T. Vianu, *Alexandu Odobescu*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1960, p. 37

[8] G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească, Viața Românească*, Iași, 1909, reprodus din volumul *Al. Odobescu interpretat de...*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976, p. 44

moldovenesc, Nicolae Manolescu afirma că: „Ideologia odobesciană reprezintă trecerea de la pașoptism la junimism, în care o parte dintre caracteristicile celui dintâi sunt corectate de presimțirea celui de al doilea și în care cel de-al doilea își mai recunoaște rădăcinile în cel dintâi”[9]. Dacă cei doi critici mai sus menționați merg pe ideea că autorul *Scenelor istorice* reprezenta doar două generații, Vladimir Streinu consideră că „adevăratul Odobescu este unica sinteză deplină a tuturor aspirațiilor românești din secolul al XIX-lea. Simpla arătare a felurimii operei sale ne încredințează despre aceasta”[10]. Din aceste comentarii critice se conturează o nouă părticică a personalității lui Odobescu, el fiind cel care a încercat de toate, atât sub aspectul scrisului, cât și al meseriilor pe care le-a tot schimbat de-a lungul vieții.

Revenind la cele două nuvele istorice și trecând peste mărturisirea scriitorului însuși că a făcut doar niște încercări artistice informative, lăsând la o parte și acuzațiile unora dintre critici că a copiat nu doar ideea de structură a unei nuvele, ci și titlul volumului în care au fost reunite cele două scrieri (preluat se pare după *Scènes historiques* ale lui Vitet), trebuie specificat că ele nu sunt pure imitații. Într-adevăr, *Mihnea Vodă cel Rău* și *Doamna Chiajna* sunt structurate după *Alexandru Lăpușneanul* în câte patru episoare, fiecare începând cu câte un motto, dar întâmplările, limba și obiceiurile țării sunt exemple autentice extrase din cronicile timpului și prelucrate de autor. Așadar, așa cum s-a mai afirmat, lui Odobescu îi lipsea creativitatea, curajul de a realiza ceva cu totul nou, fără a se mai raporta la opera altcuiva. Parcă s-ar fi dorit ca el să inventeze un alt gen literar, ceea ce a și făcut mai târziu cu *Pseudo-cinegeticos*, genul nou eseistic, dar care a fost considerat de criticii vremii drept un „ghiveci”, un „mozaic”, o amestecătură artistică pe tematica vânătorii. De asemenea, s-a spus că trăsăturile personajelor sale sunt îngroșate până la un negativism, care în alte opere nu mai apare, dar acest aspect poate fi pus pe seama înclinației lui romantice și a preocupării, în general, de a reda cât mai fidel atmosfera din perioada descrisă.

Cu toate neajunsurile lor, cele două nuvele istorice și-au atins scopul dorit – acela de a informa cititorii despre o lume apusă. Totodată nu se poate nega că Odobescu și-a luat rolul de istoric în serios și a compus o bază documentară vastă înainte de a se apuca să scrie. A fost metodic, ordonat, a comparat mai multe cronici pentru a pune cap la cap informațiile, a inventat conflicte, replici, a descris oameni, locuri, veșminte, și cel mai important, a avut grijă să folosească o limbă frumoasă, clară, accesibilă publicului cititor. Autorul *Scenelor istorice* avea înclinații artistice și o cultură vastă, altfel nu ar fi putut îmbina într-o formă plăcută evenimente și date istorice rigide. Prin aceste aspecte se evidențiază originalitatea lui Odobescu în domeniul literar.

Scriitorul a continuat să călătorească chiar și în interes de serviciu, notând minuțios informațiile arheologice, geografice și istorice. Așa au apărut *Despre unele manuscripte și cărți tipărite aflate în mănăstirea Bistrița (Districtul Vâlcea în România), Psaltirea tradusă românește de diaconul Coresi, Însemnări despre monumentele istorice din județele Argeș și Vâlcea*. Și-a exersat astfel abilitățile de observare a detaliilor, ceea ce l-a ajutat în pregătirea ulterioară a unor cursuri de arheologie. Cercetările în sfera vieții monahale l-au determinat să militeze pentru protejarea patrimoniului național, cerând autorităților să înființeze un muzeu național de antichități și o bibliotecă națională unde să fie păstrate manuscrisele și tipăriturile ce riscau să se distrugă în mănăstiri. Influența sa în viața politică a societății de atunci a făcut posibilă apariția celor două instituții.

Câteva ore la Snagov este, după afirmația lui N. Manolescu, „prima operă pe deplin odobesciană”[11], în care autorul descrie o plimbare arheologică folosind tehnica de punere în

[9] N. Manolescu, *Introducere în opera lui Alexandru Odobescu*, Ed. Minerva, București, 1976, p. 60

[10] Vladimir Streinu, Recitind pe clasicii noștri, reprodus din volumul *Al. Odobescu interpretat de...*, Ed. Eminescu, București, 1976, p. 58

[11] N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 316.

valoare a unor banalități printr-un exces de erudiție (difficiles nugae), tehnică ce avea să îl deosebească de ceilalți scriitori români și care prevestea *Pseudo-cinegeticos.*

Dacă *Scenele istorice* au fost, așa cum am mai spus, cele mai publicate scrieri, *Pseudo-cinegeticos* (1874) a fost cea mai analizată operă odobesciană. Este considerată lucrarea sa de maturitate, obținută ca urmare a studiilor, călătoriilor, cercetărilor istorico-culturalo-științifice, dar și a responsabilităților legate de locurile unde a lucrat. În sfârșit această scriere îi conferă lui Odobescu unicitate în sfera literaturii române. Nimeni la noi nu a mai încercat să încropească din „petice" și „surcele" o operă în cuprinsul căreia să convoace poeți, pictori, muzicieni, sculptori, vânători, țărani și să țeasă ca un păianjen cea mai artistică pânză, ridicând conceptul de vânătoare la rang intelectual. Încă o dată se remarcă tendința lui Odobescu de a-și scuza încercarea literară, unii critici spunând că probabil face acest lucru din modestie sau poate, am crede noi, din nesiguranța și din teama de a nu greși și de a nu fi apreciat pe măsura efortului său. Pe lângă scuzele obișnuite, el anunță de la început scopul scrierii sale: își dorește ca *Pseudo-cinegeticos* să fie „cu mult mai folositor celor cari vor să învețe ceva cu temei". Unicitatea stilului odobescian vine din capacitatea scriitorului de a asambla, ca un puzzle, bucățele de informații, aluzii, întâmplări despre vânătoare și vânători, despre folclor și tradiții, despre natură și oameni. Este un om meticulos, atent la detalii, perfecționist (uneori căuta în dicționare cele mai potrivite sinonime contextuale). Apreciem abilitatea scriitorului de a aranja ideile într-o formă logică, armonioasă, din care se desprinde un mesaj clar. Este interesant cum fiecare informație aleasă își găsește locul potrivit în *Pseudo-cinegeticos.* Printre calitățile lui Odobescu se află și răbdarea, acea capacitate de a valorifica, așezând în ordine, notițe luate în diverse situații. Răbdători trebuie să fie și cititorii când citesc paragrafe întregi cu informații: despre tipuri de păsări și mâncăruri, despre arme de foc, despre câini, bolile lor și modalitățile de dresaj, despre opere muzicale și de sculptură, picturi și gravuri (toate pe tema vânătorii). Basmul bisoceanului este inserat în text aproape de final, ca o ultimă formă de acaparare a interesului cititorului. Prezența acestuia în lucrare demonstrează pasiunea lui Odobescu și pentru aria folclorică. Nu putem să nu observăm câte domenii diverse îl preocupau pe scriitor.

Pe lângă interesul arătat ariei artistice, autorul *Pseudo-cinegeticos-ului* a avut mai multe locuri de muncă și îndatoriri, toate având legătură cu interesele sale culturale, științifice și patriotice: membru în Comisia pentru adunarea materialelor și formarea unei istorii naționale, ministru al Cultelor și Instrucțiunii publice, ministru al Treburilor Străine, delegat al Consiliului de Stat, responsabil cu organizarea Expoziției Universale de la Paris (1867), diplomat. Și-a îndeplinit sarcinile cu responsabilitate și s-a implicat energic, având în vedere că îi făcea plăcere să contribuie la schimbarea în bine a țării pe cale culturală. Poate cel mai mult și-a dat silința în organizarea Expoziției de la Paris, unde a prezentat, printre altele, și Tezaurul de la Pietroasa, pentru care făcuse o obsesie, concretizată în anii următori prin elaborarea lucrării de arheologie purtând numele vestitului tezaur. Ca membru al Societății Academice Române s-a remarcat nu doar prin ideile de valorificare a literaturii române, care au fost acceptate și puse în practică, ci și prin comunicările științifice organizate, dar și prin donațiile de bani către Academie, pentru a organiza concursuri și pentru a premia cele mai bune lucrări pe o anumită tematică. Este necesar să menționăm și „duelul științific" dintre Odobescu și autorii vestitului dicționar latinizat, Massim și Laurian, dicționar ce conținea multe cuvinte din latină, neconcordante cu realitatea de atunci a limbii române literare. Se înfățișează astfel, o altă dimensiune a personalității lui Odobescu, care nu poate fi descoperită doar la o simplă citire a scrierilor sale.

Pasiunea pentru arheologie și istorie însă poate fi identificată ușor în lucrările lui: eseurile din reviste, nuvelele istorice, articolele susținute la conferințe. Cel mai mult a muncit la culegerea datelor pentru scrierea operei *Tezaurul de la Pietroasa*. S-ar putea spune că pentru „Cloșca cu puii de aur" s-a documentat și a făcut investigații pe teren toată viața, atât

în țară, cât și în afara ei. Tehnica de lucru utilizată în studiul tezaurului este bazată pe comparații, pe trimiteri la alte tezaure din lume, la alți filologi, scriitori și arheologi. Cu alte cuvinte, Odobescu a lucrat tot în stilul său caracteristic, reconstituindu-i istoria ca pe un puzzle din surse diverse. Nu pot rămâne neobservate minuțiozitatea cu care a manevrat informațiile și răbdarea cu care le-a asamblat într-o operă unică în literatura română. Tocmai de aceea Vladimir Streinu își exprimă nemulțumirea în *Revista fundațiilor regale* din 1938 față de izolarea operei *Tezaurul de la Pietroasa,* fiind considerată de contemporani depășită.

Deja remarcat de lumea intelectualilor români și fiindu-i cunoscută pasiunea pentru arheologie, Odobescu a fost rugat să țină cursul de istoria arheologiei la Universitate, prelegeri ce au fost reunite într-un volum intitulat *Istoria arheologiei*. Mai târziu a ocupat funcțiile de profesor, apoi de director al Școlii normale superioare, venind cu idei inovatoare, așa cum făcuse și în celelalte domenii în care lucrase. Trebuie amintită și activitatea sa de colaborator la elaborarea de manuale școlare. Așadar, Odobescu a contribuit și la dezvoltarea învățământului românesc, care abia atunci era pus pe picioare. Scriitorul a avut într-adevăr o viață profesională activă. La fiecare loc de muncă a fost responsabil, energic, ordonat, disciplinat, conștiincios și pasionat de ceea ce avea de realizat, dar implicarea sa în atâtea activități i-a diminuat probabil puterea creatoare. Nu a fost doar scriitor și oricum nu a scris doar literatură; Odobescu s-a împărțit între atâtea domenii artistice, încât se poate afirma că și el era un „puzzle", exact ca opera sa.

De-a lungul timpului, clasificarea lucrărilor odobesciene, precum și așezarea autorului în sfera unui anumit gen de scriitori, a fost o treabă dificilă. Mulți critici nu au putut decide dacă Odobescu a fost mai mult un om de litere sau unul de științe, deoarece aceste trăsături se împletesc atât de mult în personalitatea scrisului său, încât între ele nu se poate trage o linie clară. Uneori a fost prea poet, alteori prea academic sau prea om de știință. Urmând sfatul lui Odobescu despre scriitorul care poate fi înțeles doar dacă este analizat în contextul istoric al epocii în care a trăit, putem să remarcăm aportul pe care l-a adus la formarea limbii române literare, atât prin ceea ce a scris (și aici nu contează că a fost literatură sau operă științifică), cât și prin funcțiile de conducere în domeniul culturii și învățământului din acea perioadă. Dacă printr-un exercițiu de imaginație l-am șterge pe Alexandru Odobescu din istoria vremii, cu siguranță ar rămâne un spațiu neumplut, chiar dacă secolul al XIX-lea nu a dus lipsă de oameni mari (Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici etc.). Orice scriitor, într-un fel sau altul, a contribuit la formarea gustului pentru cultură, la alimentarea patriotismului, la promovarea tradițiilor și a unui grai autentic. Autorul *Scenelor istorice* a încercat să fie câte puțin din fiecare: „Ca toți din veacul său, Odobescu se însuflețește, se «inimează» - cum spunea el, pentru promovarea culturii noastre înapoiate; ca Asachi și Eliad arată perspective necercetate, dând exemplu dintâi; ca Bălcescu și Kogălniceanu este patriot, istoric și tradiționalist; ca Maiorescu, disociativ, criticist și spirit științific; iar, în sfârșit, liber să fie ca el însuși, după cum vom vedea. De aceea opera sa pare mai neunitară decât a oricăruia dintre marii noștri scriitori"[12].

Desigur că pentru creionarea personalității odobesciene, trebuie să adăugăm însușirilor deja menționate și altele care nu reies din operele deja supuse analizei noastre, ci din corespondența sa uriașă. Doar prin intermediul acestora putem cunoaște gândurile cele mai intime ale eruditului „aristocrat". Acesta a avut în ultima parte a vieții numai încurcături financiare, împrumutându-se mai tot timpul de la rude și prieteni și vânzând moșii. Atâta timp cât părinții săi au trăit, situația nu a scăpat de sub control, tânărul intelectual ducând o viață de huzur, comparativ cu a multor altor scriitori ai vremii. Din nou iese la suprafață dualismul personalității sale, dovedindu-se că și-a trăit viața între extreme. Cum se face că tânărul colecționar de cărți rare, pozitiv, extravertit, patriot, erudit, se transformă în ultima parte a

[12] Vladimir Streinu, *op. cit*., p. 57

vieții într-un „colecționar” de datorii, într-un negativist, introvertit și într-un om decis să părăsească țara natală din cauza neînțelegerilor cum oamenii care îl înconjurau? Viața i-a fost ca o scară care l-a dus în vârf și de acolo a urmat coborârea, vârful fiind atins în plan simbolic la 40 de ani când a scris *Pseudo-cinegeticos*. Odobescu a ales când să-și pună capăt vieții, el, scriitorul răsfățat al secolului al XIX-lea, cel care a militat pentru o limbă română pură.

BIBLIOGRAFIE:

- *** *Al. Odobescu interpretat de...*, Ed. Eminescu, București, 1976;
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Vlad &Vlad, Craiova, 1993;
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005;
- Manolescu,Nicolae, *Introducere în opera lui Alexandru Odobescu*, Ed. Minerva, București, 1976;
- Odobescu, Alexandru, *Note de călătorie*, Ed. Sport-Turism, București, 1981;
- Odobescu, Alexandru, *Opere*, vol. I, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1965;
- Odobescu, Alexandru, *Opere*, vol. II, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1967;
- Odobescu, Alexandru, *Opere complete*, vol I, ediția a II-a, Ed. Minerva, București, 1915;
- Păcurariu, Dimitrie, *A. I. Odobescu*, Ed. Tineretului, București, 1966;
- Popescu, Florentin, Romanul vieții și operei lui Alexandru Odobescu, ediția a II-a, Ed. Tipo Moldova, Iași, 2013;
- Vianu, Tudor, *Odobescu*, în *Scriitori români*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1970;
- Vianu, Tudor, *Alexandu Odobescu*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1960.

THE COMPLEX OF THE EXTERNAL HELP: BETWEEN PARASITISM AND FAKE MESSIANISM

Lucian D. BĂICEANU
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: This paper is based on making a parallel between the ideas presented by Emil Cioran about Romania of his day and how these ideas are or are no longer current. In addition to the old inferiority complex, our country has developed another one, more controversial and parasite, which we called: the complex of the external help. We will also take into account the current report established between nationalism, internationalism and universalism. Last but not least, we will discuss about the place occupied by Rumania in the parallel between minor culture-major culture or collectivistic culture and individualistic culture.

Keywords: inferiority complex; the complex of the external help; nationalism; internationalism; universalism,

1. Parabola vâscului

Considerată în vremurile de demult plantă miraculoasă a druizilor celtici, vâscul este un parazit care se dezvoltă pe partea de sus a coroanei unui copac, tulburând creşterea copacilor-gazdă pentru că se hrăneşte cu apa şi nutrienţii acestuia. Deşi plantă otrăvitoare pentru mediul înconjurător, vâscul este deseori utilizat în tratarea unor boli sau afecţiuni. Ajutorul extern pe care îl primeşte o cultură minoră din partea uneia majore este, *mutatis mutandis,* similar efectului pe care îl are vâscul asupra corpului gazdă.

Ne-am dorit să devenim o ţară membră NATO şi am reuşit. Am năzuit la posibilitatea de a adera la Uniunea Europeană şi am reuşit. Care a fost efectul? Unul pozitiv, desigur, ar spune mulţi: o deschidere a graniţelor, o lărgire a perspectivei, posibilitatea unei dezvoltări glorioase etc. Cel puţin în teorie! „Paraziţi" din exterior au venit şi au investit în România, au cumpărat teritoriu românesc sau idei româneşti pe care, mai apoi le-au transformat în brand internaţional, dar nu românesc, ci străin. Noi am fost captivaţi de arborescenţa luxuriantă a „vâscului" numit ajutor exterior, un *parazit* care se hrăneşte cu resursele ţărilor slab dezvoltate, amăgindu-le cu posibilitatea oferiri unor locuri de muncă, cu dezvoltarea economiei ţării şi alte vorbe goale care prind bine la public şi ţin de strategii de marketing şi *PR*. Dar ce a făcut românul? El, asemenea copacului din poveste *vâscului*, a muncit în continuare, iar „nutrienţii" muncii sale s-au dus către exterior, către investitorul străin. Nu negăm şi nu suntem împotriva integrării UE sau apartenenţei NATO, dar militäm pentru o spulberare a mitului „bunul samaritean": ajutorul exterior.

Boala de care suferă România în ziua de astăzi este cea a necesităţii de a primi ajutor din exterior, de a se simţi protejată şi integrată european. *Complexul ajutorului exterior* este o încrengătură a *complexului de inferioritate*[1] şi a vechii dar, se pare, permanentei incapacităţi a românilor de a se realiza singuri ca naţiune. Aşa cum observa Emil Cioran în eseul *Între conştiinţa europeană şi cea naţională*, cheia incertitudinii româneşti stă în faptul că nu avem siguranţa că naţiunea noastră se poate realiza. Aceasta, spune Cioran, este „tragedia individului în culturile mici", atunci „când faci parte dintr-o cultură care se împleteşte majestuos, îţi poţi permite luxul să nu le înţelegi pe celelalte"(Cioran, 1990: 180). Exemplul

[1] Atent discutat de către Mircea Martin în lucrarea sa *G. Călinescu şi complexele literaturii române*.

pe care îl dă eseistul este cel al rușilor care nu au priceput niciodată Occidentul dintr-un motiv simplu: „au fost totdeauna prea plini de ei înșiși; și asta spune multe despre devenirea unui neam”(Cioran, 1990: 180). Problema ușurinței cu care românul înțelege alte forme de cultură, în loc să își focuseze atenția asupra propriei culturi, este dublată astăzi de una nouă: nevoia ajutorului exterior. O conștiință națională „nu trebuie să cunoască nimic din superstițiile unei conștiințe universale (sau, mai limitat, a unei conștiințe europene)”(Cioran, 1990: 176), dar, cu atât mai mult, nu trebuie să permită unei conștiințe străine să se hrănească cu seva națională.

În *Reflexiuni asupra mizeriei*, Emil Cioran punea în paralel „mizeria materială” cu „mizeria culturală”, cea de-a doua fiind „o îmbătrânire timpurie, un spirit de plictiseală față de formele vechi de viață, o gravitate melancolică”, toate resimțite de către tinerime. Aș spune că mizeria de astăzi nu e cu mult diferită, ba chiar e mucegăită tocmai de „parazitul” extern care alterează orice formă de naționalism. Pretenția de universalitate în cultură, pe care o observa Cioran, rămâne și astăzi, sub impactul globalizării, o manifestare a ecletismului care încearcă „o îmbinare (artificială) între diverse sisteme de valori, pentru că ele nu pot fi trăite simultan”(Cioran, 1990: 65).

Este interesant de dezbătut poziția actuală a României în raport cu cele trei concepte (*naționalism*, *internaționalism* și *universalism*) mereu dezbătute și invocate de către Emil Cioran. Discutând conceptul de naționalism, eseistul identifică două forme, *naționalism teluric* și *naționalism mesianic*, considerând că ceea ce le diferențiază este faptul că „întâiul este un refuz permanent de a participa la valori în afară de cele închise de substratul lui biologic și de aceea protestează împotriva a tot ce nu e el, dar nu încearcă să impună lumii stilul lui de viață, pe când ultimul e deschis și orizontul lui se întinde până la limitele umanității”(Cioran, 1990: 157). Din naționalism teluric se naște *universalitatea*, iar exemplul cel mai potrivit este, așa cum am mai amintit, Rusia. *Internaționalizarea* „convertește totul în raporturi funcționale, oferind posibilitatea de a ne bucura de valorile internaționale fără a adera organic la ele”(Cioran, 1990: 158). America este internațională, pentru că ea produce, nu creează. Astfel, diferența dintre universalitate și internaționalism stă în diferența dintre valori și bunuri: prima creează valori, cea de-a doua produce bunuri. Ne întrebăm dacă România astăzi mai creează valori. Ahtiată după permanentul ajutor exterior, cotropită de „paraziți” și secată de energie, ea produce bunuri, dar din nefericire, nici măcar acest proces nu e unul personal: produce pentru alții și prin alții. Nu putem vorbi despre universalism, nu putem vorbi despre internaționalism, nu putem, cu siguranță, vorbi de naționalism. Dar atunci ce mai rămâne caracteristic României de astăzi? Trecutul și tradiția. Dar aceste elemente nu ne vor ajuta cu nimic niciodată. Trebuie să ne eliberăm de noul jug parazitar și *să facem*! Nu să demonstrăm, nu să încercăm, ci să realizăm. Rămâne vechea întrebare: *Cum?*. Răspunsul? Devenind o cultură majoră. Dar acest răspuns e insuficient, pentru că ne întoarce la același *Cum*?.

2. Între cultură minoră și cultură majoră

Făcând apel la filosofia lui Hegel, Emil Cioran consideră că „progresul în istorie este un progres în conștiință”(Cioran, 1993: 7). Să fie acesta și răspunsul la întrebarea noastră? Cu siguranță că da. Dar acest progres nu se va realiza niciodată, câtă vreme suntem secați de energie în mod permanent de elementul extern, de acest „parazit”, cum l-am numit metaforic. Nu negăm faptul că este bine să primim ajutor din exterior, dar nu trebuie să devenim dependenți de acesta și nu trebuie să ne vindem sufletul pentru el și să ajungem să sărutăm marile culturi precum sfinții sărută îngerii (parafrazând o spunere cioraniană).

Două mari bariere stau în calea realizării și formării unei culturi majore: încătușarea în legile proprii și lipsa instinctului „care să le mâne spre destinația lor esențială”(Cioran, 1992: 10). Ideea pentru care luptă culturile mari este „închegarea lumii întregi în jurul său”(Cioran,

1992: 12), pe când, noi lăsăm lumea să profite de bunurile noastre. Singura salvare a culturilor mici, crede eseistul, stă în *saltul istoric*, doar că acesta nu e ușor de realizat. Cu atât mai mult, acest *salt* nu se va putea realiza câtă vreme resursele ne sunt secate de către „paraziți" externi.

Emil Cioran atrage atenția asupra falsei impresii a „adamismului românesc", a credinței că tot ce se naște în cultura românească nu are precedent. Eseistul este de părere că „adamismul în cultură nu înseamnă altceva decât că fiecare problemă de viață spirituală, istorică și politică se pune pentru prima oară, că tot ceea ce trăim se determină într-o lume de valori nouă, într-o ordine și un stil incomparabil"(Cioran, 1992: 43). Cu toate acestea, „naționalismul românesc nu a fost decât patriotism, sentimentalism, fără orientare dinamică, fără mesianism, fără voință de realizare"(Cioran, 1992:44). Dar cum se manifestă naționalismul astăzi? Printr-o permanentă nevoie de sprijin exterior și prin așa-numita *interculturalitate*. Sunt foarte multe elemente pozitive de invocat atunci când vorbim despre *intercultural*, dar nu putem discuta despre evoluție și despre conturarea unui culturi majore. Ea întreține conexiuni și catalizează un alt tip de dezvoltare: unul în care *saltul istoric* nu mai apare, în care arderea etapelor nu mai există; avem doar un model exterior de la care și alături de care învățăm, pas cu pas, ce e bine și ce nu, cum trebuie și cum nu trebuie etc.

Să crezi că „România numai atunci va avea un sens în lume când ultimul român își va da seama de specificul și unicul condiției românești"(Cioran, 1992: 49) este, suntem de părere, o viziune iluzorie și imposibilă. Dar pusă în legătură cu ideea „exaltării până la fanatism"(Cioran, 1992:49), care ar putea caracteriza o „Românie schimbată la față", devine mult mai credibilă sau, cel puțin, mult mai ușor de acceptat. Cu toate acestea, având în vedere situația în care ne aflăm în ziua de astăzi, posibilitatea unei realizării a acestui deziderat este pusă sub semnul incertitudinii. În momentul de față România este geografie și nu istorie, iar „o țară are valoare doar atunci când devine o problemă pentru alții, când numele ei înseamnă o atitudine"(Cioran, 1992: 57). Din contra, noi nu suntem o problemă, ci un cumul de resurse pentru elementul exterior. Nu suntem nicio atitudine, pentru că noi așteptăm să primim ajutor și nu încercăm să ne rezolvăm singuri situațiile problematice. Mai mult, cerem ajutor și în schimbul acestuia oferim mai mult decât e nevoie. Pe lângă acestea, trebuie să aducem în discuție și „scepticismul teluric și subteran al României"(Cioran, 1992: 70) pe care îl identifica eseistul român în substratul culturii noastre, caracterizat printr-o serie de trăsături încă prezente: „abandonarea pasivă soartei și morții; necredința în eficiența individualității și a forței; distanța minoră de toate aspectele lumii"(Cioran, 1992: 70).

Criticând acid spiritul național, Emil Cioran este de părere că „lipsa unui simț ascensional al devenirii, al unui elan constructiv în procesul firii, a făcut cultura românească o *cultură a imediatului*; toate lucrurile se întâmplă *aici* și *acum*"(Cioran, 1992: 90). Poate tocmai din această cauză acceptăm indiferenți ocuparea parazitară, fără a încerca să tăiem de la rădăcină elementul negativ l-am lăsat să crească și să devină parte din noi. Riscul la care ne supunem este ca „vâscul" să crească atât de mult încât să ne sufoce.

Scepticismul nociv românesc, umilința și umanitatea exacerbată ne-au condus la dezastru: „parcă de secole n-am fi opus mizeriilor ce ne veneau de la alte popoare decât răspunsul înțelepciunii pasive a țăranului – *Să treacă de la noi!*"(Cioran, 1992:94) și „la orice monstruozitatea, țăranul îți va răspunde invariabil – *Între oameni se întâmplă toate"*(Cioran, 1992: 94). Tocmai în această pasivitate și inconștiență ne complacem și astăzi, lăsând „paraziți" exteriori să se bucure de bunul românesc, să îl folosească până la uzură și să ne distrugă orice fărâmă posibilă de naționalism.

Este adevărat că am suferit și suferim de un *complex de inferioritate* care s-a manifestat printr-o continuă imitare a formelor exterioare, dar ceea ce a fost greșit în acest fenomen a fost faptul că nu am avut o direcție determinată și nu am asimilat valori specifice cărora să le dăm o configurație coerentă, „alta decât caricatura"(Cioran, 1992: 114). Ei bine, astăzi, pe lângă vechiul complex, am dezvoltat unul și mai periculos de calibrat: *complexul*

ajutorului exter, în fața căruia ne-am lăsat pradă și de care ajungem, din ce în ce mai mult, să fim devorați.

3. Între individualism și colectivism

Într-un studiu privind relația cultură-limbă, Emiko și Yoshihisa Kashima (1998) au analizat felul cum este noțiunea de *persoană* privită în *individualism* și în *colectivism*: „În culturile individualiste, *persoana* este conceptualizată ca un agent decontextualizant fiind singura responsabilă de acțiunile sale. În opoziție, în culturile colective, *persoana* este considerată ca fiind gestionată de un colectiv și implicată în rețeaua de relații sociale cu alte persoane”[2]. Emiko și Yoshihisa Kashima constată, de asemenea, că în unele limbi (inclusiv engleza) utilizarea subiectului pronume este obligatorie, spre deosebire de alte limbi în care această regulă nu este obligatorie (de exemplu, în limba română). Concluzia cercetătorilor este că în culturile în care lipsa pronumelui este rară șansa ca acestea să fie mai individualiste decât colectiviste este mai mare și viceversa.

Cu toate că nu putem generaliza teoria cercetătorilor coreeni, observăm încă o dată importanța conștiinței în evoluția culturii unui popor. România este, fără îndoială o cultură colectivistă și tocmai pentru că nu a fost niciodată o cultură individualistă nu a putut să devină, totodată, o cultură majoră. Emil Cioran e de părere că „atât individualismul cât și colectivismul au contribuit la nașterea fenomenului de masă”(Cioran, 1992: 128). Factorul negativ al individualismului stă într-o exagerare a conștiinței unicității și într-o încercare de a-l face pe individ mai creator în izolare, dar dezintegrându-l din societate. Amorfismul interior al masei, absență de formă lăuntrică, duce la mecanicism și automatism, conturând *internaționalismul*. În această cultură importantă este „funcțiunea și nu substanța”(Cioran, 1992: 129), fiind „antispirituală, antilibertară și antiindividualistă”(Cioran, 1992: 130). Cam aceasta e forma pe care o ia cultura românească actuală. Supusă globalizării, secată cantitativ și calitativ de „paraziți” exteriori, șansa spre supraviețuire este o integrare internațională. Modul în care ne descurcăm cu și în monumentalul dramatic al societății moderne va contura viitorul nostru. Emil Cioran este de părere că, dacă România va refuza inserția în modernitate „de dragul perfecțiunii mediocrității sale, atunci înseamnă că nu are nicio chemare printre națiunile moderne”(Cioran, 1992: 134). Dar, totodată, dacă ne vom lăsa sufocați de „vâscul” exterior, nu vom mai exista printre națiunile moderne. Trebuie să nu mai fim dependenți de ajutorul extern și, cel mai important, să nu ne mai vindem acestuia. Salvarea noastră stă într-o *revoluție* împotriva acestei boli, spre a scăpa de complexul parazitar al ajutorul exter și „pentru a se ști că nu numai România este în lume, ci și lumea este în România”(Cioran, 1992: 222).

Bibliografie

Cioran, Emil, 1990: *Revelațiile durerii – Eseuri*, prefață de Dan C. Mihăilescu, Editura Echinocțiu, Cluj.

Cioran, Emil, 1993: *Schimbarea la față a României*, Editura Humanitas, București, 1993.

Kashima, Emiko S. și Yoshihisa Kashima, 1998: *Culture and Language: the Case of Cultural Dimensions and Personal Pronoun Use,* Journal of Cross-Cultural Psychology, 29 (3): 461-87.

[2] „In individualist cultures, the person is conceptualised as a decontextualised agent who is solely responsible for his or her own actions. By contrast, in collectivist cultures, the person is considered to be enveloped by a collective and suspended in the network of social relationships with other persons.”(Kashima and Kashima, 1998: 463)

Martin, Mircea, 2002: *G. Călinescu şi complexele literaturii române,* ed. a II-a, Editura Paralela 45.

SPATIO-TEMPORAL CONFIGURATIONS IN MIRCEA NEDELCIU'S PROSE

Ana-Valeria GORCEA (STOICA)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: The current paper analyses the spatial and temporal configurations in Mircea Nedelciu`s prose. Our objective is to show that there is a postmodern space in Nedelciu`s work, more prevalent than time, as a narrative formula, and that it`s symbolic values – interpreted through recent anthropological and cultural theories concerning the concepts of space, heterotopia and utopia – has major implications in the identity constructions of the characters.

Keywords: time, space, place, geocriticism, utopia, heterotopia, non-place.

Opera prozatorului Mircea Nedelciu are profunzime şi implicaţii existenţiale stringente care se pretează, încă de la primele scrieri, teoriilor celor mai recente din domeniul studiilor literare, filozofice, antropologice, a studiilor culturale sau a geografiilor literare. Acest fapt nu arată decât superpozabilitatea noţiunilor de actualitate, în cazul de faţă, corespondenţa celor două toposuri indisolubile, timpul şi spaţiul, asupra prozei lui Mircea Nedelciu şi valoarea scrierilor acestuia într-un spaţiu extins al literaturii universale.

În acest sens, intenţia noastră de scoate în evidenţă o parte dintre dezbaterile academice – europene şi de peste ocean – şi discutarea termenilor ce analizează problematica timpului şi a spaţiului o considerăm de un real folos. Fără trufia epuizării subiectului, vom aduce în discuţie direcţii importante şi de actualitate ale temelor amintite, analizând, printr-un demers tematic şi hermeneutic, implicaţiile şi sensurile fecunde ale unor secvenţe reprezentative din proza lui Mircea Nedelciu. Momentul/ timpul, respectiv spaţiul geografic cartografiat de prozator au o dublă reprezentare. Mai întâi, cea biografică, începând cu anul naşterii sale, 1950, an simbolic în economia operei, şi continuând cu întreaga perioadă în care se desfăşoară experienţa scripturală. Pe de altă parte, regăsim un timp şi un spaţiu în textele narative ce corespund, în general, celor biografice, fapt ce relevă apetenţa prozatorului înspre raportarea la realitatea din jur. Cele două concepte, spaţiul şi timpul, sunt parte integrantă din universul pe care îl construieşte prozatorul în vederea reprezentării lumii reale, cu dimensiunile sale sociologice, antropologice, psihologice sau politice în spaţiul ficţional.

Încercarea unei explicări, mai degrabă, decât a unei definiri a termenilor, se datorează sensurilor multiple pe care le-au asimilat timpul şi spaţiul, iar studiul de faţă îşi propune ca obiectiv să demonstreze că în proza lui Mircea Nedelciu vorbim despre un spaţiu postmodern, care este învestit cu o prevalenţă mai mare asupra timpului ca formulă narativă, iar semnificaţiile simbolice ale acestuia au implicaţii majore în construcţia identitară a personajelor. Mutaţiile produse în proza postmodernă ce nu mai au drept caracteristică predominantă curgerea cronologică şi desfăşurarea succesivă a evenimentelor, ci, mai degrabă, apelează la o relatare simultană a evenimentelor, la juxtapunere, la vecinătatea aproapelui cu departele, a dispersatului şi a alăturatului[1] par a impune ideea preponderenţei spaţialităţii. Dacă în proza modernă am asistat la desfăşurarea unei naraţiuni în timp prin operele unor autori precum Virginia Woolf sau James Joyce, de exemplu, în proza postmodernă, prevalenţa este înspre edificarea prozei într-un spaţiu. Impresia de creare a

[1] *Cf.* Michel Foucault, *Altfel de spaţii*, în *Theatrum philosophicum. Studii, eseuri, interviuri. 1963-1984*, ediţie îngrijită de Ciprian Mihali, traduceri de Bogdan Ghiu, Ciprian Mihali şi Sebastian Blaga, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2001, p. 251.

prozei într-un anumit spațiu – „ca o rețea ce leagă puncte și își urzește labirintul”[2] – o produce și lectura și aprofundarea operei lui Mircea Nedelciu, exercițiu ce stă la baza acestui demers.

Se cuvine să remarcăm că nu există intenția diminuării importanței legăturii dintre timp și spațiu, raportul spațiu-timp, fiind forma de bază a oricărei existențe. Conform dicționarului de filosofie[3], spaţiul reflectă raporturile de coexistenţă dintre obiectele sau fenomenele sau dintre părţile lor, respectiv întinderea, distanţa şi poziţia lor, în vreme ce, categoria de timp reflectă durata de existenţă a obiectelor şi fenomenelor, simultaneitatea sau succesiunea lor. Aşadar, fără timp materia ar fi pur şi simplu imobilă, iar fără de spaţiu am exista doar sub forma unei entităţi asemenea divinităţii pe care o preamărim; de aici rezultă indispensabilitatea raportului spaţiu-timp şi necesitatea acestora ca fiind la baza universului existenţial.

Raportul spațiu-timp a provocat și a dezvoltat de-a lungul timpului o mulțime de teorii ce par a lăsa acest subiect deschis tatonărilor și interpretărilor. Astfel, în idealismul obiectiv și transcedental kantian, spațiul și timpul sunt independente de voința noastră, existând în mod obiectiv. Cele două categorii apriorice nu pot fi înțelese empiric, ci numai prin intuiție. Însă, în idealismul subiectiv și voluntarist schopenhauerian, spațiul și timpul sunt categorii subiective ale sensibilității noastre.

În opera sa vastă, ce cuprinde analize fundamentale pentru reflecția asupra existenței umane, imagologul Gaston Bachelard tratează și problema timpului și a spațiului. În lucrarea *Poetica spațiului*, pune accentul pe spațiu ce conține timpul:

„Uneori credem că ne cunoaştem în timp, dar nu cunoaştem decât o suită de fixări în spaţii de stabilitate a fiinţei, a unei fiinţe care nu vrea să se scurgă, care, chiar când se întoarce în trecut în căutarea timpului pierdut, vrea să «suspende – zborul timpului». În miile sale de alveole, spaţiul conţine timp comprimat. La asta serveşte spaţiul.”[4]

Atunci când Gaston Bachelard își construiește dialectica centrată pe analiza la nivel spațial a raporturilor dintre interior și exterior, vorbește despre starea de fixitate. Astfel, potrivit acestuia, primul nostru loc și univers este *casa*, ca spațiu interior, care ne asigură unul din elementele esențiale ale existenței umane, starea de fixitate. Fundamentul teoretic enunțat de acesta sugerează faptul că spațiul domestic – casa, trebuie să ofere atât suport psihologic cât și un mediu protectiv menit să asigure un echilibru între răspunsul emoțional pe care individul îl manifestă în raport cu casa în care acesta locuiește. Acest spațiu interior, despre care vorbește Gaston Bachelard, nu este unul omogen și vid, ci plin de calități, un spațiu al reveriilor, al pasiunilor, al contrastelor, al percepției noastre primare, un spațiu al antagonismelor.

Un alt concept teoretic important al secolului XX este cel de *cronotop*, dezbătut de Mikhail Bakhtin. Acest concept structuralist înseamnă, traducându-l efectiv, „timp-spațiu” și este definit de Bahtin ca o conectare intrinsecă a relațiilor temporale și spațiale care sunt exprimate artistic în literatură. *Cronotopul* angajează realitatea, deoarece autorul nu poate face abstracție de organizarea lumii reale pentru a crea, în scris, o întreagă lume ficțională.

Alături de dimensiunea temporală a literaturii dată de Bakhtin, de natură structurală, se înscriu și cercetări recente cu lucrări aplicate pe problematica timpului, iar unul dintre cei care analizează implicațiile timpului în literatură este Mark Currie, teoretician al postmodernismului. În lucrarea *About Time*, susține că toate romanele sunt romane despre

[2] *Ibidem*.
[3] Teodor N. Țîrdea, Petru V. Berlinschi, Anatol I. Eşanu, Didina U. Nistreanu, Vitalie I. Ojovanu, *Dicționar de Filosofie și Bioetică*, A-Z, Chişinău, 2003, pp. 275, 297-298.
[4] Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Seria „Studii socio-umane”, trad. Irina Bădescu, pref. Mircea Martin „Gaston Bachelard ca educator”, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003, p. 40.

timp[5], stabilind trei concepte ale timpului[6]: comprimarea timp-spațiu, recontextualizarea accelerată sau febra arhivei și, trei, o abordare filozofică din perspectiva lui Husserl, Heidegger și Derrida.

Față de dimensiunea temporală a literaturii, o serie de teoreticieni tratează implicațiile spațiului în literatură. Alături de opera lui Gaston Bachelard se cuvine să amintim și alte lucrări relevante pentru studiul nostru precum cele ale lui Marc Augé care face distincția între „non-loc" și „loc antropologic"; Yi-Fu Tuan ce insistă pe diferențele dintre *spațiu* și *loc*; sau studii dedicate problemelor postmodernismului ale lui Michael Toolan sau Marie-Laure Ryan, care, în lucrarea *Space, place and story*[7], vorbește despre corespondența cu locul real, ca relație elementară dintre narațiune și spațiul actual, specifică textelor non-ficționale. Insistă, în schimb, pe abilitatea textelor ficționale să anexeze părți din lumea reală, această „hartă narativă", fiind o sursă importantă de recurs literar. Completând interpretarea cu o perspectivă specifică geocriticii enunțată de Bertrand Westphal, acesta vorbește despre „labirintele spațiale" ale celor trei tipuri de orașe surprinse în literatură, până prin anii `50, `60. Așadar, dacă la început apărea „orașul tablou", în care spațiul acestui topos era descris, cel de-al doilea tip este este reprezentat de „orașul sculptură", care are calitățile perspectivei pluridimensionale. În cele din urmă, stabilește acesta, după ce am pictat orașul, apoi l-am modelat, de acum îl citim, sub forma „orașului carte", datorită trimiterii spre spații concrete, orașul devenind un simbol în literatură[8]. Dacă facem referire la proza scriitorului Mircea Nedelciu, la prima vedere, avem de a face cu „orașul sculptură", fiindcă îl apreciem din punctul de vedere în care îl *vedem* suprins de prozator, reliefat pluridimensional. Însă, dacă ne referim la încărcătura unor structuri spațiale din opera literară cu calități de palimpsest ce fac trimitere la spații concrete, Nedelciu creează „orașul carte", pe care, de acum, *îl citim*.

Apoi, alături de „loc antropologic" vs. „non-locuri" încadrate de Marc Augé sau diferențele dintre „space and place" discutate de Yi-Fu Tuan, respectiv *topophilia* și *topofobia*, se impune a aminti despre intervențiile teoretice ale lui Michel Foucault pentru care secolul XX începe sub patronarea „epocii spațiului" și „a simultaneității"[9]. Fenomenologul francez antologhează și dezbate implicațiile așa numitelor *spații heterotopice*, pe care le vom analiza și la care ne vom raporta în majoritatea analizelor ulterioare ale studiului. Conceptele și viziunile enumerate până acum sunt teorii importante ce dau prozei lui Mircea Nedelciu o anumită dimensiune și se arată ca niște repere care merită luate în considerare tocmai pentru decriptarea universului ficțional al prozatorului, ce dezvăluie și influența pe filieră franceză asupra acestuia.

Dintre cele mai recente studii dedicate lui Mircea Nedelciu, amintim două lucrări care tratează tema spațiului și față de a căror viziune nu ne putem distanța. Mai întâi, în moderna sa carte, *Geografii semnificative. Spațiul în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu* (cu o prefață de Sanda Cordoș, „Un debut semnificativ", Colecția „Paradigme", Editura Limes, Cluj-Napoca, 2011), Ionuț Miloi tratează problematica spațiului în prozele scurte ale lui Mircea Nedelciu, pe baza unei bibliografii cu influențe americane. Acesta analizează, printr-un

[5] Mark Currie, *About Time. Fiction and the Philosophy of Time*, The Frontiers of Theory, Edinburg University Press, 2007, p. 3.

[6] *Ibidem*, p. 5. „... it takes three concepts of time in the contemporary cultural theory, which it names as time-space compression, accelerated recontextualisation and archive fever, and three philosophical approaches to time which have some relevance for a future-orientated theory of narrative and which are derived from Husserl, Heidegger and Derrida."

[7] Marie-Laure Ryan, *Space, place and story*, pp. 107-125. http://users.frii.com/mlryan/spaceplace.pdf [accesat în 29.01.2015]

[8] *Cf.* Bertrand Westphal, „Pour un approche géocritique des textes", în *La Géocritique mode d'emploi*, PULIM, Limoges, coll. «Espaces Humains», nr. 0, 2000, pp.9-40. http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.html [accesat în 5 ianuarie 2015]

[9] *Cf.* Michel Foucault, *op. cit.*

demers tematic, spațiul ficțional și scriptural, atât ca implicații ale configurării locurilor de desfășurare și a mijloacelor de transport, cât și al semnificațiilor acestora, cu efecte majore „în construcția identității personajelor" (I.M., p. 17). Autorul scoate în evidență fragilitatea personajelor și arată cum personajele își construiesc identitatea *on the road*, aflate în continuă mișcare, de parcă nu se doresc introspectate. În același timp, se insistă pe imaginea orașului ca spațiu claustrant/ închis/ apăsător, precum la simboliști, în contrast cu deschiderea și forma de eliberare/ libertate oferită de mediul rural. În acest punct, suntem de acord cu afirmațiile Adinei Dinițoiu cum că „«diferența dintre lumea rurală și cea urbană», cum spune Ionuț Miloi mi (ni, *n.n.*) se pare o chestiune mult mai complexă la Nedelciu, şi e legată tot de presiunea sufocantă și de ideologia manipulatoare a comunismului"[10], în sensul că amândouă spațiile sunt transformate și afectate – asemeni oamenilor ce suferă crize identitare și de dezrădăcinare –, într-o măsură mai mare sau mai mică, de industrializarea comunistă, de acea modernizare a statului prin care se urmărește uniformizarea celor două spații. De asemenea, remarcăm și demersul în care e evidențiat aspectul formal al prozelor: spațiul, perspectivele multiple, calitățile cinematografice ale textelor – prim-planuri, panoramare/ lipsa acesteia, focalizări, etc. –, prezența persoanei a II-a, etc. Aceste trăsături formale ale textelor sunt exemple prin care „metaliteratura capătă spațialitate".

Cel de-al doilea studiu, actual și bine argumentat, la care ne vom referi este cel al Ramonei Hărșan, *Heterotopie şi ficţionalizare a spaţiului la Mircea Nedelciu* (publicat în vol. *Dilemele identității. Forme de legitimare a literaturii în discursul cultural european al secolului XX*, Editura Universității „Transilvania" din Brașov, 2011). Aceasta, luând o atitudine critică față de afirmația lui Nicolae Manolescu potrivit căruia romanul *Tratament fabulatoriu* are o latură „fantastică"[11], încearcă să demonstreze complexitatea conceptuală și plurivalențele scrierilor lui Mircea Nedelciu, contestând „«vechea formulă» psihologic-realistă"[12] și insistând pe evidențierea „unor teritorii «semnificative», (re)încărcate simbolic"[13]. Pe baza teoriilor lui Marc Augé, a „spectralității" definite de Jacques Derrida și a spațiilor heterotopice delimitate de Michel Foucault, Ramona Hărșan delimitează „spațiile *semnificative*" în trei categorii: galeria *non-locurilor* – în direcția stabilită de Marc Augé – în care include toposuri predilecte prozei lui Mircea Nedelciu precum: „drumuri, gări, aeroporturi, hoteluri, parcări, spitale, săli de ședințe, cine-cluburi, restaurante, stațiuni turistice, locuri virane etc."[14]. A doua categorie de spații inventariate sunt „toposuri ale dispariției" sau „vanishing points", aici, făcând referire la Parângul din *Călătorie în vederea negației*, la Muntele Mare din *Tratament fabulatoriu* sau „zăpezile mișcătoare" din *Zodia scafandrului* sau *O căutare în zăpadă*; spații ce provoacă dispariții inexplicabile ale personajelor sau declanșează rupturi identitare ireversibile. În cele din urmă, spațiile la care se oprește atenția critică sunt cele heterotopice definite de Foucault, încărcate de „spectralitatea spațiului antropologic", în termenii lui Derrida. Această ultimă categorie suferă alte trei delimitări: mai întâi, este analizat toposul coloniei, apoi, fitotronul și în cele din urmă cazărmile, internatele, închisorile și casele de copii. În decursul studiului, se exemplifică și se insistă asupra toposului din *Tratament fabulatoriu*, încărcat de o suprapunere de semnificații ca spațiu alternativ concret al realității spațiului socio-politic și cultural, cu amendamentul că

[10] Adina Dinițoiu, „Proză şi spaţialitate", în rev. *România literară*, Anul 2012, nr. 46. http://www.romlit.ro/roz_i_spaialitate [accesat în 20.01.2015]

[11] Nicolae Manolescu, Istoria critică a literaturii române, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 1365. Apud. Ramona Hărșan, Heterotopie şi ficţionalizare a spaţiului la Mircea Nedelciu, în vol. Dilemele identității. Forme de legitimare a literaturii în discursul cultural european al secolului XX, Editura Universității „Transilvania" din Brașov, 2011, pp. 160-170.

[12] Ramona Hărșan, art. cit.

[13] Ibidem, p. 161.

[14] Ibidem.

acest amplasament, ca, de altfel, toate heterotopiile, „generează iluzii, oferă compensații, comportă sau deconstruiesc realitatea ficțională din care fac parte, și implicit, pe cea reală, dinafara cosmosului romanesc”[15]. În concluzie, heterotopiile literare imaginate de Mircea Nedelciu sunt lipsite de latura metafizică a *weltanschaaungului*, specifică concepției tradiționale a fantasticului și pot fi încadrate, susține Ramona Hărșan, asemeni *non-locurilor* și *toposurilor dispariției*, unui filon recent, postmodern-deconstructivist, „prin modul în care raționalitatea teoretică și sensibilitatea estetică sunt aici interrelaționate, formând împreună substanța și metoda discursului romanesc”[16].

Faptul că ideea de spațiu[17] a exercitat asupra scriitorilor o fascinație aparte, a instituit între spațiu și literatură o relație complexă ce se desfășoară pe mai multe nivele, plecând de la spațiul efectiv al orașului, al satului, al naturii etc. sau de la spațiul imaginar și interpretativ ce este proiectat în mintea cititorului și, încheind cu spațiul pe care îl parcurg personajele, de tipul de scriitură și chiar de subiect[18]. Spațiul prozei lui Mircea Nedelciu se conturează o dată cu deplasarea personajelor – metodă privilegiată a creației – care se află într-o continuă mișcare, fie că fac naveta de la oraș la sat sau invers, de la sat la oraș, ori călătoresc în interes de serviciu – aviz ghizilor, angajați ONT –, fie fac taximetrie clandestină, fie sunt în drumul lor spre distracții facile, înspre și dinspre mare/ stațiuni turistice, fie călătoresc *în vederea negației*, sau în căutarea părinților, ori se află într-un continuu vagabondaj, fără o țintă anume. Astfel, mobilitatea personajelor și tendința acestora de a se afla în continuă mișcare este regăsită de la primele proze ale lui Mircea Nedelciu, iar cele din romanul *Zmeura de cîmpie* nu sunt lipsite de același nomadism specific. Cei trei protagoniști, Zare, Grințu și Gelu, sunt surprinși în continuă mișcare: Zare – șofer pe camion în diferite zone ale țării, de regulă, de câmpie; Grințu – pedagog, ghid turistic, profesor; Gelu – cel care călătorește cu scopul de a rezolva puzzel-ul condiției lor de orfani în căutarea identității. De asemenea, personajele circulă dintr-o proză/ volum în alta/ altul – cei trei orfani sunt anticipați de proza inaugurală

[15] Ibidem., p. 167.
[16] Ibidem., p. 169.
[17] Proza lui Mircea Nedelciu nu rămâne fără efectele ordonatoare ale spațiului, inclusiv la nivel vizibil al paginii, „metaliteratura ca spațialitate”. În acest punct, se cuvine să remarcăm intervenția lui Chatman care pune în paralel distincția dintre „timpul povestirii” și „timpul discursului”, analizate de Bakhtin, cu distincția dintre „spațiul povestirii” și „spațiul dicursului”. Conform teoriei acestuia, *story space* înseamnă: „The spatial environment or setting of any of the story's action episodes; or more globally, the ensemble or range of these environments”; pe când, *discourse space*: „The narrator's current spatial environment; more globally, the whole range of environments in which the narrative situation is located. For instance, hospitals and psychiatric wards are popular modern discourse spaces (J.D. Salinger's *The Catcher in the Rye*, Günter Grass's *The Tin Drum*).” *Cf.* Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell UP, Ithaca and London, 1978, pp. 96-106 and 138-145. http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm#N5.5.2 [accesat în 29.01.2015]
Așadar, „spațiul discursului” este la fel de important/ relevant/ inovator în proza românească optzecistă precum „spațiul povestirii”. Pentru a arăta complexitatea spațiului discursiv sau ingeniozitatea prozatorului, amintim doar de romanul *Zmeura de cîmpie*, care, fără a respecta o ordine cronologică a firelor epice, este sistematizat respectând „pricipiul listei” (Sanda Cordoș, Prefața „Cine sînt fiii acelor tați?”, la Mircea Nedelciu, *Zmeura de cîmpie (roman împotriva memoriei)*, Editura Compania, București, 2005.), de la A la Z; capitolele sunt de întindere diferită, de la câteva pagini, la câteva rânduri – capitolul *S. Alte scenarii de pace*, 5 rânduri – și încheind cu punctele de suspensie cum e cazul capitolelor X și Y. Surprinzătoare spațial sunt și capitolele în care se îmbină diferite stiluri funcționale. Stilul oficial e reprezentat, spre exemplu, de procesul verbal întocmit de Gelu în *capitolul T* prin care elucidează încrengătura de relații și dezvăluie posibilele origini ale celor doi prieteni, Zare și Radu, și potențează misterul în jurul originii sale. Prin stilul colocvial de tip epistolar se face apel la credințe, idei, păreri, respectiv, se actualizează situarea personajelor în spațiu și timp, iar cel de tip memorialistic se definește prin amintirile difuze ale protagoniștilor despre perioada copilăriei. Nu în ultimul rând, stilul științific corespunde teoriilor inedite ale lui Zare. Oricât de ofertantă și interesantă ar fi o abordare a spațiului scriptural, revenim la interesul prezentului studiu ce se axează pe identificarea spațiilor heterotopice și pe evidențierea semnificației acestora ca amplasamente *altfel*, ce au impact asupra protagoniștilor.
[18] Ionuț Miloi, *op. cit.*, pp. 15-16.

Aventuri...; Zare e prezent în ultimul roman al prozatorului, *Zodia scafandrului*; Gelu Popescu, cu inițialele G.P., traversează alte proze scurte din cele patru volume. Destinele sau traseele celor trei, ca și intersectarea acestora pe parcursul romanului *Zmeura de cîmpie* sunt surprinse în intervalul 1973-1977, cinci ani în care aceştia schimbă mai multe locuri de muncă, se mută dintr-o parte în alta a ţării, respectiv, sunt în căutarea punctului zero – fie a locului natal, al originilor, fie a spațiului surogat al celui natal.

Spațiul cartografiat de tineri, în tot acest timp, este unul ce oferă diversitate și varietate, iar parcurgerea lui este marcată de apariția unor amplasamente *altfel*. Aceste amplasamente sunt analizate și dezbătute de Michel Foucault. Argumentele teoretice elaborate de Foucault privesc noțiunile de spațiu și loc, acesta fiind interesat de spații exterioare corelate cu sfera publică și introducând conceptul de heterotopie[19] în contrast cu utopia. Heterotopia desemnează un spațiu existent în realitate care alătură simultan mai multe configurări sociale și chiar culturale, față de spațiul utopic/ distopic ce prevede un amplasament inexistent în realitate și creează o variantă ideală/ negativă a societății. Exemplul concret dat de Foucault al unui amplasament ce poate desemna ambele reprezentări este cel al oglinzii, ce poate fi și spațiu utopic prin calitatea sa de „loc fără loc”[20], cât și spațiu heterotopic pentru că „există cu adevărat și are, asupra locului pe care-l ocup, un fel de efect retroactiv”[21]. În acest sens, un exemplu concludent din proza lui Mircea Nedelciu, ar fi, asemeni oglinzii, colonia de la Temenia din romanul *Tratament fabulatoriu*[22] ce poate fi un amplasament/ o existență mixtă. Colonia este o utopie, dat fiind lumea creată ca o variantă îmbunătățită/ perfecționată a societății, o lume ideală în care rosturile individului se desfășoară într-o totală comuniune cu natura și cu ceilalți semeni; în care deschiderea față de aproapele tău este una totală, fie că e vorba de munci agricole, de organizare a spațiului împărțit de membrii acelei comunități, fie de legăturile de natură sexuală; cu alte cuvinte, o libertate „hipiot-fourrieristă”[23] înspre care personajul Luca este atras și pe care o descoperă/ imaginează. În același timp, acest spațiu este învăluit într-o aură misterioasă, accentuată și de șatra de țigani întâlnită de Luca în căutarea coloniei ce-l bântuie, și, în special, de figura bătrânului din șatră ce-i arată calea precum un clar-văzător. Această latură a spațiului este dublată de calitatea de palimpsest a locului ce are un corespondet real în construcțiile comuniste, începute și nefinalizate; dacă la început acest spațiu era unul pentru a desemna clasa socială privilegiată a boierului față de supuși, mai apoi, acest spațiu devine unul al *heterotopiei de deviație* delimitată de Foucault în care este izolat individul ce nu se încadrează normelor sociale, precum mama ce are un copil „din flori” sau bunicul Marcu ce își reinventează descendența și se auto-izolează în acest spațiu; în final, acest spațiu heterotopic de deviație capătă caracterul unei închisori politice prin încarcerarea lui Fiston Gulianu. Astfel de spații heterotopice ce-și schimbă înfățișarea și se rescriu o dată cu schimbările din sistem sunt și Fitotronul de la Fuica/ Institutul de cercetare de lângă Fundulea; conacul La Cocoane/ conacul lui Mateiu Caragiale, interesant analizate și surprinse de Ramona Hărșan în studiul amintit.

Spațiul heterotopic este înțeles ca unul ce se află într-un raport de divergență cu continuitatea și normalitatea spațiilor uzuale. În viziunea lui Foucault, spații precum internatul, azilul, muzeul, biblioteca, librăria, trenul, cimitirul, cazarma, teatrul, cinematograful și oglinda – de care am amintit mai sus –, sunt doar câteva dintre

[19] *Cf.* Michel Foucault, *op. cit.*
[20] *Ibidem.*, p. 254.
[21] *Ibidem*.
[22] Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu* – roman cu o prefaţă a autorului, ediţia a III-a, Cuvânt înainte de Sanda Cordoş („Un obiect util”), „Avertisment la ediţia a II-a – 1996” (Mircea Nedelciu), Editura Compania, Bucureşti, 2006.
[23] *Cf.* Ramona Hărşan, *art. cit.*, p. 168.

reprezentările conceptului de heterotopie elaborat de acesta, datorită capacității spațiilor indicate de a fi amplasamente *altfel*, ce dau iluzia accesibilității. Pentru a ajunge la definirea și stabilirea celor șase principii ale spațiilor heterotopice, Foucault stabilește granițele/ limitele teoriei sale, și anume: interesul pe spațiul exterior; inventarierea unor amplasamente, fie de trecere, sau de oprire provizorie, fie de amplasarea adăpostului – închis sau semi-închis – pe care îl constituie casa, camera, patul, etc. Spațiile heterotopice efective sunt de două feluri: *de criză* sunt acele „locuri privilegiate sau sacre, sau rezervate în exclusivitate indivizilor grupului uman în care-și duc viața, în stare de criză. Adolescenții, femeile pe perioada menstruației, femeile care stau să nască, bătrânii etc."[24]. Spațiile specifice acestor heterotopii de criză sunt: colegiul, serviciul militar, trenul sau hotelul – ultimele două, ca locuri de „nicăieri" în care avea loc, spre exemplu, deflorarea tinerei fete în „voiajul de nuntă". Aceste heterotopii de criză, o dată cu secolul XX, sunt înlocuite de *heterotopiile de deviație*, stabilește Foucault, fiindcă „sunt cele în care sunt plasați indivizii al căror comportament este deviant în raport cu media sau norma impusă"[25]. Dintre acestea amintim casele de odihnă, clinicile psihiatrice, închisorile sau căminele de pensionari.

Termenul propus de Michel Foucault, heterotopia, poate fi aplicabil prozelor lui Mircea Nedelciu mai întâi, pentru că majoritatea spațiilor heterotopice delimitate de fenomenolog există în prozele sale, apoi, este relevantă atât relația protagoniștilor cu astfel de spații, cât și reflectarea spațiilor asupra personajelor ce dezvăluie dislocări și grave probleme identitare. De asemenea, amplasamentele de trecere, ce facilitează deplasarea – trenul, autobuzul, mașina, strada – și care determină apariția unor spații tranzitorii precum gara, stația de autobuz, cafeneaua sau alte spații ale șederii provizorii, considerăm că sunt învestite în proza lui Mircea Nedelciu atât cu calitățile *non-locurilor*, după cum sunt încadrate de Ionuț Miloi și Ramona Hărșan în lucrările amintite, cât și cu cele ale spațiilor heterotopice datorită calităților acestora și a capacității lor de a interveni în mentalul colectiv prin deviațiile produse. Vom încerca să dăm câteva exemple care să fie relevante acestui transfer în partea a doua a studiului dedicat acestei teme, prin aprofundarea semnificațiilor mijloacelor de transport, ca heterotopii de deviație, sau „non-locuri" ce au impact asupra identității personajelor.

În concluzie, în această primă parte a studiului, am amintit, prezentat sau analizat studii și teorii ce pun în discuție problematica timpului și a spațiului, în încercarea de a argumenta până la final obiectivul propus, și anume, că spațiul din proza lui Mircea Nedelciu este unul postmodern ce are o prevalență mai mare asupra timpului ca formulă narativă, iar semnificațiile simbolice ale acestuia au implicații majore în construcția identitară a personajelor.

Acknowledgement: *Această lucrare a fost publicată cu sprijinul financiar al proiectului „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate", POSDRU/159/1.5/S/133652, finanțat prin Fondul Social European, Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.*

Bibliografia operei:

NEDELCIU, Mircea, *Zmeura de câmpie* (roman împotriva memoriei), Editura Militară, București, 1984; ediția a II-a, Prefață de Sanda Cordoș („Cine sînt fiii acelor taţi?"), Editura Compania, București, 2005.

[24] Michel Foucault, *op. cit.*, p. 255.
[25] *Ibidem.*, p. 255-256.

NEDELCIU, Mircea, *Tratament fabulatoriu* – roman cu o prefaţă a autorului, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986; ediţia a II-a, Editura ALL, Bucureşti, 1996; ediţia a III-a, Cuvânt înainte de Sanda Cordoş („Un obiect util"), „Avertisment la ediţia a II-a – 1996" (Mircea Nedelciu), Editura Compania, Bucureşti, 2006.

NEDELCIU, Mircea, *Proză scurtă - Aventuri într-o curte interioară, Efectul de ecou controlat, Amendament la instinctul proprietăţii, Şi ieri va fi o zi*, prefaţa de Sanda Cordoş („Mircea Nedelciu şi proba clasicismului"), Editura Compania, Bucureşti, 2003.

NEDELCIU, Mircea, *Opere 1. Aventuri într-o curte interioară; Efectul de ecou controlat*, vol 1, Seria Opere, Ediție îngrijită și prefațată de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2014.

Bibliografie critică selectivă:

AUGÉ, Marc, *Non-Places: Introduction to An Anthropology of Supermodernity*, Trans. John Howe, Verso, London, 1995. (1st edition published in French as *Non-lieux. Introduction à Une Anthropologie de la Surmodernité*, 1992).

BACHELARD, Gaston, *Poetica spațiului*, Seria „Studii socio-umane", trad. Irina Bădescu, pref. Mircea Martin „Gaston Bachelard ca educator", Editura Paralela 45, Pitești, 2003.

BACHELARD, Gaston, *Poetica reveriei*, Traducere de Luminiţa Brăileanu, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell UP, Ithaca and London, 1978, pp. 96-106 and 138-145.

http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm#N5.5.2 [accesat în 29.01.2015]

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Vol I-III, Traducere de Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Laurenţiu Zoicaş, Irina Bojin, Victor – Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repeţeanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu, Editura Artemis, Bucureşti, 1993.

CURRIE, Mark, *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, The Frontiers of Theory, Edinburg University Press, 2007.

http://books.google.ro/books?id=8cJvAAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ro&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

DINIȚOIU, Adina, „Proză şi spaţialitate", în rev. *România literară*, Anul 2012, nr. 46.

http://www.romlit.ro/roz_i_spaialitate [accesat în 20.01.2015]

FOUCAULT, Michel, *Altfel de spații*, în *Theatrum philosophicum. Studii, eseuri, interviuri. 1963-1984*, ediție îngrijită de Ciprian Mihali, traduceri de Bogdan Ghiu, Ciprian Mihali și Sebastian Blaga, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001.

HĂRȘAN, Ramona, *Heterotopie şi ficţionalizare a spaţiului la Mircea Nedelciu*, în vol. *Dilemele identității. Forme de legitimare a literaturii în discursul cultural european al secolului XX*, Editura Universității „Transilvania" din Brașov, 2011.

MILOI, Ionuț, *Geografii semnificative. Spațiul în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu*, cu o prefață de Sanda Cordoș, „Un debut semnificativ", Colecția „Paradigme", Editura Limes, 2011.

RUȘTI, Doina, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Polirom, București, 2009.

TUAN, Yi-Fu, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Columbia University Press, New York, 1990.

TUAN, Yi-Fu, *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1977.

ȚÎRDEA, Teodor N., BERLINSCHI, Petru V., EȘANU, Anatol I., NISTREANU, Didina U., OJOVANU, Vitalie I., *Dicționar de Filosofie şi Bioetică*, A-Z, Chişinău, 2003.

WESTPHAL, Bertrand, „Pour un approche géocritique des textes", în *La Géocritique mode d'emploi*, PULIM, Limoges, coll. «Espaces Humains», nr. 0, 2000, pp.9-40. http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.html [accesat în 5 ianuarie 2015]

THE BOOK OF AUCTORIAL SINCERITY. OCTAVIAN PALER'S NOVEL *LIFE ON A PLATFORM* AND THE CONTINUOUS NECESITY OF PROBLEMATIZING THE EXISTENCE

Mariana Simona VÎRTAN (PLEŞA)
"1 decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: This essay aims to concentrate a brave entrance into the palerian novel's subsidiary, Viaţa pe un peron, a novel about the human existence, seen in perhaps the most tensioned of its own images. Its numerous tensions the literary scenario is filled with are being shown, as a paradox or maybe not, we might say ... through the ,,adamic couple", represented by a history teacher and a woman, Eleonora. It's no need for other characters. Those two replace, in all their actions, the gestures, the winces, the lamentations or the unrests of HUMAN BEING, from anywhere and anytime. Their way of acting seems to be reduced, constantly, to the same common point: life into the solitude, but not any kind of solitude, that solitude of the double, concequently named through the angle of waiting. This must be the foundation of the book and probably its theme. Into the wilderness of a train station named ERO, those two characters bring, eachone, as a justification of their autoexile, the fear... The fear of being required to submit themselves to the ,,cobra's tamers" and to the ,,dog's tamers" allows them to occur, as a single way of rescue, either the withdrawal or the uniformisation. Ration carrying spirits, the two characters cannot accept the pact with those wich are already being submitted. In this way, they choose to punish the ruined society wich has been rhinocerizated. So they find the way of overtaking, by the withdrawal into this world deposed of what's not right. The novel represents, in the same time, a fresco of the social reality before '89 period. A whole world opens in front of us, a world wich has lost its values, kept under the sign of two of the most powerful weapons: the fear and the terror. In front of them people have lost any chance of fighting. The novel propose a solution to fight with those horrible weapons: the acceptation of the destiny is far more important then the destiny itself.

Keywords: dogs and cobra tamers, fear, uniformisation, train station, terror

Romanele paleriene refac traseul nesfârşitelor evadări întru existenţă, prin vacarmul unei societăţi puternic vrăjite de mirajul oglinzii duplicităţii. În faţă se desfăşoară o lume a ,,nimănui" şi a ,,tuturor", a lui ,,tot" sau ,,nimic", orientarea fiind supusă liberului arbitru, pentru fiecare dintre cititori. Apărut în 1981, romanul, *Viaţa pe un peron*, se dezvoltă ca un spaţiu al confesiunii, aproape un jurnal în care recunoaştem drept protagonist OMUL, drept narator OMUL, drept existenţă, UMANITATEA, aflată sub semnul unei realităţi în care tensiunea dramatică dictează şi formulează valori sau nonvalori pe care le obligă a se duela, transmiţând ,,seriozitatea dacă nu gravitatea fiecărui demers şi proces intelectual."[1]

Fără a-şi fi propus să dea lecţii de etică sau morală, fără să transmită învăţături sau pilde, romanul *Viaţa pe un peron* pune, pe tapetul existenţial, imaginea frământată şi tensioantă a umanului. Realităţile declarate nu sunt noi, subiectele atinse nici atât… Ceea ce impresionează, în mod real însă, în abordarea paleriană a acestora, este simplitatea scenei

[1] Daniel Cristea-Enache, Prefaţă la volumul Octavian Paler, *Viaţa pe un peron*, Ediţia a V-a, Iaşi, Editura Polirom, 2011, p. 9.

existenţiale pe care se succed, rând pe rând, aceste realităţi. Când vorbim despre simplitate, ne referim nu la uşurinţa cu care străbat, spre public, multele şi nesfârşitele frământări, cât identitatea numerică a celor care le enunţă, peronajele romanului. Ironic sau nu, romanul nu abundă în personaje. Toată galeria de personaje se reduce la numărul *doi*: un profesor de istorie şi o femeie, Eleonora. Iată cum îşi propune autorul ca cele două personaje să ne reprezinte. Mergând pe firul istoriei, încă de la începutul lumii, aceleaşi două personaje: bărbatul şi femeia au purtat, prin acţiunile lor, întreaga responsabilitate a umanului. Adam şi Eva au primit, în stăpânire, grădina Raiului şi accesul la toate posibilităţile de a-şi purta, în cel mai ferict mod, propria lor existent, fără a şti că, de fapt, îşi vor duce cu sine, la nesfârşit, propria povară, aceea a luptei nesfârşite dintre valorile umane şi nonvalorile acesteia. Tot sub semnul cifrei *doi* se compune şi atmosfera romanescă a cărţii *Viaţa pe un peron*. Suntem departe de frescele romanului tradiţional românesc sau străin în care societatea era zugrăvită prin prisma unui arbore genealogic întins pe câteva generaţii, structura epică încorporând adevărate fenomene şi specimene umane creatoare de tipologii şi caracterologii; Aici pot fi încadraţi, fără greşeală: Balzac, Victor Hugo, George Călinescu, Hotensia Papadat-Bengescu, etc.

Prima numită, şi singura purtătoare de nume, de altfel, este Eleonora. Despre această prezenţă feminină, aflăm, încă din primele rânduri ale romanului care începe cu o căutare; Şi nu este orice căutare: este căutarea dublului sau, poate, a jumătăţii gata să întregească cercul: ,,De câteva săptămâni încerc să zăresc în direcţia mlaştinei silueta Eleonorei, aşa cum a plecat, cu trenciul pe umeri. ”[2] Cu toate că nu îi leagă nicio relaţie, de natură sentimentală, parcurgem cu ei întreg romanul şi aflăm, prin prisma lor, ce ne propune autorul.

Dacă cei de la începutul lumii, Adam şi Eva, primesc, în dar, grădina Raiului, personajele romanului cad, am putea spune, într-un fel de pustiu - o gară - depopulate, din care nu mai vin şi nu mai pleacă trenuri, nu mai mişună călătorii, în care s-a oprit până şi timpul: ,,Pustiul e o gară părăsită despre care nu ştiu decât ceea ce văd. Uneori mi se pare că au trecut foarte mulţi ani de când pe peronul prăfuit n-a mai coborât nimeni şi că aerul s-a lipit de ziduri ca o rugină străvezie. Alteori, dimpotrivă, am impresia că gara a fost părăsită nu mult înainte de venirea mea şi a Eleonorei, şi că tăcerea ascunde o taină. […] Ceasul de pe peron, care în prima clipă mi s-a părut un ceas obişnuit, cum există în toate gările, arată limpede că timpul însuşi a încetat aici să curgă normal.”[3]

Timpul rupt, liniştea şi singurătatea nasc, în conştiinţele celor două personaje, singurul concret pe care îl duc, cu stoicism, dar şi cu abnegaţie, precum Sisif propria-i stâncă: *aşteptarea*. Aceasta pare a fi miza fundamentală a cărţii şi poate şi tema ei; Mai întâi profesorul deapănă, cu seriozitate, existenţa proprie, până în momentul în care devine locuitor, pe termen nelimitat, al gării şi apoi ea, Eleonora, ajunsă ,la rându-i, ,,chiriaşă” a pustiului, din motive aproximativ asemănătoare, dacă nu identice. De la aceste două confesiuni grave, şi oarecum asumate, porneşte romanul aşteptării: ,,Cele două personaje nu au biografii, în accepţie tradiţională, pe care să le rememoreze, cum ne-am aştepta. Ele sunt

[2] Octavian Paler, *Viaţa pe un peron*, Prefaţă de Daniel Cristea- Enache, Ediţia a V-a, Iaşi, Editura Polirom, 2011, p. 15.
[3] *Ibidem*, p. 17.

rezumatul a ceea ce gândesc. Prin urmare, meditaţia sfârşeşte în eseu. Rezultatul e un roman abstract-filosofic, nu concret-social care îmbină tematic un process kafkian al condiţiei umane cu absurdul beckettian al unei aşteptări fără sens. ”[4]

În persoana naratorului iese în faţă un fost profesor de istorie care mărturiseşte confesiv: „ Ursitoarele erau bete, probabil, când au venit la capătul meu sau, plictisite, au vrut să se amuze. Au făcut din mine un fel de acrobat fără plasă. Mi-au dat o înverşunare greoaie şi o exaltare care, amestecate, au devenit destin.”[5]Acesta înşiră, rând pe rând, încercările sale, soldate de fiecare dată cu eşec, de a-şi făuri o „meserie”: „Mai întâi am vrut să mă fac pustnic. ”[6]Apoi îşi justifică renunţarea: „De altfel ca să te retragi de bunăvoie într-un pustiu trebuie să îndeplineşti, probabil, mimimum trei condiţii: 1. Să crezi în Dumnezeu sau în ceva asemănător mai mult decât în tine. 2. Să ştii să renunţi. 3. Să nu vrei să vorbeşti cu nimeni despre sihăstria ta. Or eu nu îndeplineam niciuna dintre aceste condiţii. Eram prea egoist şi prea tânăr ca să renunţ la ceea ce nu avusesem încă şi pe deasupra mi se părea plictisitor să nu pot comunica nimănui impresiile mele din pustiu…”[7] După aceea şi-a dorit să devină judecător, pasiune ucisă, fără vreme, de „destinul meu sucit.”[8] Şi acest vis se reîntoarce în renunţare, deoarece mărturiseşte naratorul, oarecum justificativ dar şi simbolic: „eu m-am născut în zodiac Racului, dar, ca să încurce de tot lucrurile, ursitoarele mi-au dat pasiuni puternice, răstignindu-mă între ele şi tendinţa racilor de a da înapoi. Ceea ce a fost un adevărat blestem pe capul meu.”[9]

După acest nou eşec se succed alte pasiuni eşuate, mărturisite, paradoxal, cu o acceptare senină şi departe de regret, de narator: „Aşa am ajuns la istorie. Nu cu gândul să fiu un magistrat care în loc să judece pricini imediate judecă dosarele istoriei. […] Aşa că, după ce am studiat istoria, am devenit profesor de istorie. Era forma mea de ratare, dar mă consolam cu ideea asta. Mi-am zis că dreptatea e imposibilă şi că de fapt nimeni n-are nevoie de ea. Într-o lume în care chiar dreptatea e ratată, îmi puteam îngădui şi eu să fiu ratat.”[10]

Nici perioada copilăriei nu pare a fi departe de linia predestinată eşecului căci nici ciclismul, nici şahul sau muzica nu-i oferă evadarea mult dorită ci îl afundă în eşec. Conştient de acest fapt, îşi organizează propria-i biografie: „ N-am fost niciodată de un optimism prea robust. Dimpotrivă, am fost mereu vulnerabil. Călcâiul lui Ahile, la mine, s-a extins, aşa cam pe trei sferturi de trup.”[11] Cu aceste ratări în CV porneşte acest profesor de istorie drept „călător”, pe peronul din gara ce nu poartă nume fără a avea „pasiunea grandorii”[12]. Personajul feminin, Eleonora, nu pare a fi departe de dublul ei masculin. Ambii abandonează lupta înainte ca aceasta să înceapă. Aceleaşi orgolii mistuitoare puternic mărturisite confesiv, unul celuilalt, le guvernează existenţele întâlnite pe peron. Deşi afişează comportamente ciudate afiliate, fără cusur, unei

[4] Ion Simuţ, *Decalogul aşteptării*, în „România literară”, Revista Uniunii Scriitorilor din România, Secţiunea Critică literară, Nr. 37, anul 2006, accesată la data de 20 februarie 2014.
[5] Octavian Paler, *Viaţa pe un peron*, p. 25
[6] *Ibidem*, p. 25.
[7] *Ibidem*, p. 26.
[8] *Ibidem*, p. 26.
[9] *Ibidem*, p. 27.
[10] *Ibidem*, p. 28.
[11] *Ibidem*, p. 36.
[12] Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* vol. IV, Editura David. Litera, Bucureşti, Chişinău, 1998, p. 201

nebunii masive, ajung să ne convingă, în final, că pentru a se salva sunt nevoiţi să se retragă în gară, să evadeze de fapt din realitatea măştii care poartă nebunia.

Pentru că sunt purtători de raţiune, cei doi sunt capabili să perceapă pericolul iminent de a purta masca uniformizării dacă părăsesc gara, pustiul, autorul însuşi justificând evadarea în acest spaţiu: ,,am impresia că înţeleg de ce s-au dus atâţia înţelepţi în pustiu: pentru a-şi limpezi convingerile. Cele care rezistă la proba pustiului sunt cele mai profunde."[13] Deşi aflată undeva la marginea lumii, fără coordonate precise, această gară unde se izolează pare a fi salvarea din faţa ,,îmblânzitorilor de cobre" sau ai ,,dresorilor de câini". Lumea în care vieţuiseră până atunci devine de nelocuit şi de nerecunoscut. Scăparea poartă numele unei gări fără nume. Tributul plătit refuzului de a accepta: ,,masificarea, supunerea, uniformizarea"[14], este retragerea. Personajul palerian pare s-o aleagă pe cea din urmă. Şi se pare că şi ego-ul său feminin va urma aceeaşi cale.

Se retrag din calea răului pentru a nu fi obligaţi să pactizeze cu acesta. Apoi privesc, de pe margine, spre cercul viciat în care s-au prins, ca într-un dans, îmblânzitorii de cobre şi dresorii de câini. Această retragere poate purta două peceţi: una a victoriei, aceea de a păstra, cu preţul retragerii în singurătate şi aşteptare, moralitatea umană sau cea a înfrângerii dată de lipsa curajului de a înfrunta teama, răul, supunerea, uniformizarea: ,,Ei sunt nişte evazionişti care meditează de pe margine, fără a fi implicaţi în conflictul cu îmblânzitorii sau dresorii. Meditează despre frică, evitând frica. Fug de rău, în loc să lupte cu el. Se autocondamnă la evazionism, căzând într-un păcat şi mai mare, pasivitatea. "[15] Această retragere este cu atât mai gravă cu cât pare să fie definitivă. Un semn că societatea în care cele două identităţi îşi duceau existenţa, până în momentul evadării, căci putem vorbi aici de o evadare, este aproape sau definitiv întoarsă spre autodistrugere. Cei doi realizează acest fapt la timp pentru a se salva. Gravitatea ruperii de lumea reală este semnalizată de personajul narator, dramatic prin reformularea decalogului dat de Moise pe Muntele Măslinilor. Este aici, mai evident ca oriunde în roman, că lumea, ,,acum de dincolo", a pierdut sacralitatea, l-a pierdut pe însuşi Dumnezeu. Avem în faţă un act puternic de aroganţă, aceea de a echivala un set de îndemnuri pe care sanctitatea le-a impus muritorilor pentru a-şi asigura viaţa eternal: ,,Iată pe scurt, tot ceea ce ai auzit aceasta este: teme-te de Dumnezeu şi păzeşte poruncile Lui. Acesta lucru e cuvenit fiecărui om. "[16]

Am putea crede că profesorul se răzvrăteşte împotriva acestuia. El creează un set propriu de porunci, anulându-le automat pe celelalte: ,,Am şi un decalog aici. Eu l-am scris şi tot eu l-am atârnat pe peretele sălii de aşteptare. Cum ridic ochii, îl văd. Şi de fiecare data îmi repet una din cele zece prounci. De fiecare data una singură, ca să mă conving s-o urmez.
Iată-le cum sună: Prima poruncă: Să aştepţi oricât.
A doua poruncă: Să aştepţi orice.
A treia poruncă: Să nu-ţi aminteşti, în schimb, orice. Nu sunt bune decât amintirile care te

[13] Viorel Cacoveanu, *Interviuri literare*, colecţia *Opera Omnia*, publicistică şi eseu contemporan, Editura Tipo Moldova, Iaşi. 2014, p. 71
[14] Ion Simuţ, *Decalogul aşteptării*

[15] *Ibidem,*
[16] *Ecclesiastul,* cap. 12

ajută să trăieşti în prezent.
A patra poruncă: Să nu numeri zilele.
A cincea poruncă: Să nu uiţi că orice aşteptare e provizorie, chiar dacă durează toată viaţa.
A şasea poruncă: Repetă că nu există pustiu. Există doar incapacitatea noastră de a umple golul în care trăim.
A şaptea poruncă: Nu pune în aceeaşi oală şi rugăciunea şi pe Dumnezeu. Rugăciunea este uneori o formă de a spera a celui ce nu îndrăzneşte să spere singur.
A opta poruncă: Dacă gândul ăsta te ajută, nu căuta să recunoşti că speri neavând altceva mai bun de făcut sau chiar pentru a te feri de urmările faptului că nu faci nimic.
A noua poruncă: Binecuvântează ocazia de a-ţi aparţine în întregime. Singurătatea e o târfă care nu te învinuieşte că eşti egoist.
A zecea poruncă: Aminteşte-ţi că paradisul a fost, aproape sigur într-o grotă. ”[17]

Apoi afirmă, mai grav: ,,Ce bună idee am avut cu decalogul ăsta. De câte ori sunt în dificultate, apelez la el. Mă uit şi caut porunca de care am avut nevoie în clipa respectivă. Şi imediat îmi revin. Nu ştiu ce m-aş fi făcut fără asta. Poate că omul s-a obişniut să i se poruncească. El îşi permite să fie surd la rugăminţi, dar devine atent când i se porunceşte. N-aţi văzut că şi Dumnezeu a folosit aceeaşi metodă? În loc să ne ilumineze, a descoperit că e mult mai comod să ne poruncească. În zece porunci a rezolvat totul. După aceea s-a putut retrage liniştit. Poruncile aveau să îmbrâncească pe cel ce trebuia îmbrâncit, să ucidă pe cel ce trebuia ucis, pentru ca lumea să vadă că nu e de glumit cu împărăţia cerurilor şi că, la nevoie, păcătoşii vor fi mânaţi cu biciul spre mântuire. ”[18]

Abia aici reuşim să trecem dincolo de a-i atribui negarea lui Dumnezeu şi să nu-i judecăm îndrăzneala. Lumea din care făcea parte omorâse toate perceptele morale prin transformarea sa. Rămas fără acestea naratorul caută, în lipsa atenţiei lui Dumnezeu, să le găsească un înlocuitor, semn că simte, în continuare, nevoia să creadă în ceva. Decalogul său devine astfel o carte sfântă a aşteptării. Nu poate trăi fără a se supune unor reguli, în timp ce în lumea reală acestea au fost abolite. Dacă analizăm atent cele 10 porunci, se observă repetabilitatea ,,aşteptării”, devenite leitmotiv al existenţei sale; Trebuie să aştepte oricât, orice; El însuşi îşi impune şi o limită a aşteptării în porunca a V-a: ,,Să nu uiţi că orice aşteptare e provizorie, chiar dacă durează toată viaţa.”[19]

Acest provizorat despre care aminteşte aici se întinde, paradoxal, până la sfârşitul vieţii. Autorul decalogului nu transformă acest fapt nici în dramă nici în dezolare. O aprobă senin şi cu resemnare. Motivul este explicat în următoarele porunci: ,,Dacă gândul ăsta te ajută, nu căuta să recunoşti că speri neavând altceva mai bun de făcut sau chiar pentru a te feri de urmările faptului că nu faci nimic. ”[20] De aici aşteptarea se transformă în speranţă apoi în acceptare şi consolare. Cercul se-nchide cu ultima poruncă în care sintetizează, pur şi simplu: ,,paradisul a fost, aproape sigur într-o grotă. ”[21] De ce n-ar fi acest paradis posibil şi-n gara unde domneşte aşteptarea. Ce dacă teama de a pactiza cu un sistem

[17] Octavian Paler, *Op. cit*., p. 20
[18] *Ibidem*, p. 21.
[19] *Ibidem*, p. 20.
[20] *Ibidem*, p. 20.
[21] *Ibidem*, p. 20.

bolnav, care şi-a pierdut, rând pe rând, virtuţiile devine un motiv al evadării? Căci evadare se poate numi fuga lor din cotidianul anost spre gara pustie. Sau autoexil şi e, practic, totuna. Fiindcă nu se pot supune stării de fapt care contravine principiilor nealterate în care cred şi le guvernează viaţa, cele două personaje se văd puse în faţa unei alegeri duble: revolta sau renunţarea.

Prima dintre acestea ar însemna nesupunere la ordine şi echilibrul social, or cele două personaje nu menţionează nicăieri, în dialogurile sau monologurile lor acest fapt. Cealaltă, renunţarea, retragerea, împinsă până la a aştepta oricât şi orice, devine înălţătoare pentru că scoate din uniformizare cele două personaje; acestea devin, prin urmare, mesageri ai unei modalităţi de a păstra vii convingerile proprii fără a încălca regulile socialului. Plecarea tacită din faţa pericolului de rinocerizare îi salvează de acuzele lectorilor fini. Nu înfruntă direct pericolul pentru că sunt conştienţi de imposibiliatea izbândei imediate. Aleg însă să pedepsească socialul prin retragerea din spaţiul acestuia într-o lume uşor deposedată de rău. Cu toate că prima dată am fi tentaţi să blamăm teama şi lipsa curajului de a înfrunta ordinea greşită a stării de fapt, pe îmblânzitori şi dresori, ajungem să accepetăm decizia celor două personaje de a se autodefini prin aşteptare.

Aceasta devine, prin urmare, un fel de condiţie a umanului de a se autodepăşi: ,,Aşteptarea celor două personaje e ambiguă, impinsă până la absurd, până la pierderea speranţei. Nu are obiect precis. Bărbatul şi femeia se călesc în singurătate, pentru a deveni profesionişti ai aşteptării. În fond, acesta este şi mesajul universal al romanului, insistent subliniat de narator, aşteptarea, defineşte condiţia umană. Omul este fiinţa umană care aşteaptă întreaga viaţă. Iar această aşteptare poate fi disperată sau chiar fără sens. ”[22]

Cu toate acestea, marea retragere întru aşteptare, pune în faţa noastră, a lectorilor, cititori printre rânduri, două personaje, gata pregătite pentru un destin tragic. Fuga din faţa lui nu poate fi judecată ca gest de laşitate ci de teamă a sfârşitului, în faţa căruia nu au de ales decât supunerea. Scăparea este imposibilă şi ei ştiu acest lucru. Şi astfel se deschide cel mai complex dintre procesele la care profesorul de istorie ajunge să participe, direct sau indirect. El însuşi mărturiseşte Eleonorei preferinţa pentru procese în căutarea adevărului care trebuie, mai întâi, aspru cercetat, întâi negat apoi acceptat. Sigur că înainte de a-şi realiza propriul proces, îşi face ucenicia judecând altele. Este de amintit aici procesul în care vine în apărarea femeii din frizerie pe care o găseşte drept victimă a celor din jur care nu-i înţeleg şi-i dezaprobă gestul de a veni mereu în frizerie deşi îşi pierduse locul de muncă, în speranţa că va mai câştiga un ban din bacşişul primit.

Gesturile şi chiar întâmplarea în sine este cutremurător de dramatică: ,,A stat câteva clipe fără să spună nimic, privind fix spre partea din fund a frizeriei. Apoi deodată s-a congestionat şi a început să strige. Şi pe măsură ce striga, vocea ei se subţia, devenea ţipăt până când ţipătul s-a sfărâmat. […] Nu mai era un ţipăt omenesc. Era un ţipăt animalic plin de disperare şi de neputinţă. ”[23]

[22] Ion Simuţ, *Decalogul aşteptării*
[23] Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 40

Tratarea acesteia, cu nepăsare, de către cei din frizerie şi chiar de narator este mărturisită cu un soi de indignare, dar şi de laşitate căci deşi dezaprobă purtarea celor din jur, el însuşi o întăreşte ferindu-se să facă vreun gest: ,,Ţipătul ei nu exista. În zadar ţipa, nimeni nu vroia s-o audă. Inclusiv eu, de fapt. Căci în tot acest timp nu m-am sculat de pe scaun ca să mă întorc. ”[24] Aceste procese devin, prin urmare, prelungiri ale proceselor pe care le organizează asupra conştiinţei sale. Apoi toate acestea devin ample spaţii ale rechizitoriului general, transformate într-un ,,proces de rinocerizare.”[25] Suntem aruncaţi, aşadar, în plină atmosferă ionesciană. Absurdul situaţiilor la care personajul ia sau nu parte, restaurează un spaţiu ,,securizant şi consolator”[26] în care posibilul devine imposibil şi invers. Un spaţiu în care omul se vede pus în incapacitatea de a-şi înţelege sensul existenţei dominat fiind de ,,sentimental ratării”[27]. Nu ştim dacă mărturisirile profesorului sunt ancorate în realitate dar ştim, cu siguranţă, că se află la graniţa fragilă dintre a fi şi a nu fi. Nu am putea afirma, cu certitudine, că relatările sale nu sunt obiect al imaginaţiei unui om care ratează lupta cu nenumăratele pasiuni pe care le înşiră, cu abnegare. Cum, de altfel, nici nu putem nega probabilitatea ca zbaterile sale să facă obiect al concretului cotidian. Ne vedem astfel obligaţi să poposim în zona parabolei cu condiţia să ,,acceptăm, de la început că omul care se confesează poate fabula, dar că în fabulaţii el continuă să existe cu neliniştile sale. ”[28] Fabulaţii sau nu, temerile sale se găsesc într-o zonă limită a limitelor. Modalitatea prin care caută să răzbată este aceea de a fabrica sau nu nişte întâmplări prin care să-şi justifice alegerile. Fireşte că toate acestea sunt, mai întâi, trecute prin sita rară a procesului în încercarea de a ,,trage toate faptele spre adevăr. ”[29]

În fiecare din acestea se dă o luptă accerbă pentru adevăr, morală şi eticism. Cu toate acestea, este destul de dificilă încercarea de a separa plăsmuirea de realitate. Nu ştim sigur dacă nu cumva aceasta a fost chiar dorinţa scriitorului. Să-şi trimită lectorii, şi aici vorbim de cei avizaţi, în spaţiul unei parabole care să lase libere toate palierele de cercetare şi înţelegere a simbolurilor şi actelor ce le enunţă. Nu ştim când începe realitatea unde se termină şi când intervine fabulaţia. Ne vedem puşi în faţa unor fapte şi relatări care ar putea, la fel de bine, să depăşească realul şi să intre în ambiguitate sau invenţie. Sau invers … Sigur că ne punem întrebarea dacă nu cumva toate evenimentele din viaţa profesorului sunt ţesute de imaginaţia sa: există, cu adevărat, gara, pustiul, îmblânzitorii de cobre, Eleonora?

Dacă ar fi să cercetăm realitatea anilor în care se naşte romanul, răspunsul la aceste întrebări ni se oferă pozitiv. Un profesor de istorie, puternic activant în spaţiul juridicului se retrage, din faţa pericolului reprezentat de îmblânzitorii de cobre, într-o gară pustie, aflată la marginea unei mlaştini. Sigur că locul şi timpul sunt neprecizate, tocmai pentru a divaga de la realitatea socială a anilor ’80. Sub haina ambiguă a parabolei se naşte o adevărată dramă. Se disociază aici, deja, o luptă a individului cu starea inumană a unor evenimente ce-l forţează să

[24] *Ibidem*, p. 41.
[25] Eugen Simion, *Op. cit.*, p. 203
[26] Alina, Crihană, *Naraţiuni identitare în proza lui Octavian Paler: de la romanul parabolic la scriitura autobiografică postotalitară*, [în] ,,Revista Transilvania”, nr. 3/2013, revistă editată de Centrul Cultural Interetnic Transilvan, serie nouă, Anul XLI (CXLV)
[27] Gusdorf, Georges, *Auto-bio-graphie, Lignes de vie 2*, Odile Jacob, Paris, 1991
[28] Eugen Simion, *Op. cit.*, p. 202.
[29] *Ibidem*, p. 204.

ia o decizie disperată. Să fugă din faţa fricii pentru a nu fi forţat să dea ochii cu ea. Istoria care-l include şi pe el declanşează mecanismele.

În conştiinţa personajului se compune astfel spargerea echilibrului existenţial, locul său fiind luat de „dominaţia despotică”[30] dată de îmblânzitorii de cobre. Declanşarea acestor realităţi este declanşată de momentul din frizerie, când femeia rămasă fără locul de muncă, şi fără altă posibilitate de a se întreţine scoate un ţipăt dramatic. Tresărind surd la auzul lui, profesorul va fi dominat apoi de acest sunet pe care îl aude neîncetat. Atunci realizează că nu mai coabitează cu universal său, că îi va deveni un spaţiu străin din care se expulzează singur, izbindu-se, precum un sfânt, după cum mărturiseşte, cu sinceritate, în pustiu dar se loveşte de o nouă eşuare. Revoltat împotriva răului impus de îmblânzitorii de cobre, se revoltă, de fapt, împotriva realităţii sociale care aplică nişte principii eronate, aşezate sub pecetea terorii şi a fricii.

Raportat la realitatea socială de dinainte de ’89, romanul aduce, în faţa cititorilor, imaginea perimată şi distrusă de teamă a unei societăţi care şi-a pierdut valorile. Citită, urmând acest palier al interpretării, cartea redă radiografia regimului totalitar al ultimului deceniu ceauşist. Transpar, dintre rândurile lui, modalităţile de funcţionare a sistemului aflat sub semnul a două dintre cele mai puternice arme, în faţa cărora omul şi-a pierdut orice şansă de a lupta: teama şi teroarea.

În timp ce acest sistem totalitar caută să submineze valorile şi să reducă puterea conştiinţei colective la supunere, romanul palerian propune un mod pe care îl găseşte, prin profesorul de istorie, de a lupta cu sistemul. Se retrage în pustiu, împreună cu valorile sale, de teama de a nu fi forţat să renunţe la ele. Undeva, spre finalul romanului, el însuşi mărturiseşte că era pe punctul de a renunţa la acestea şi de a se transforma în îmblânzitor de cobre. Ajuns în mlaştină, pentru a doua oară, foloseşte fluierul cu care adoarme cobra, de teama de a nu-şi pune viaţa în pericol.

Important este nu atât acest fapt cât conştientizarea greşelii pe care o face şi pe care o justifică, mai apoi: „Abia atunci mi-am dat seama ce semnificaţie avusese întâmplarea de la colibă. Va să zică putusem să joc rolul îmblânzitorului; <<Ce uşor e să treci dintre victime între îmblânzitori>> mi-am spus şi în clipa aceea, mi-a fost scârbă de mine. Parcă eram murdar tot. Melodia pe care-o cântasem mă murdărise. Poate că tocmai de aceea mă lăsaseră acolo, lângă colibă, singur ca să zdruncine ultimul rest de încredere în mine. <<Ce simplu e, la urma urmei, să te degradezi, mă gândeam>>”.[31]

Viaţa pe un peron reformulează, la acest nivel, o modalitate subversivă de a lovi într-un sistem perimat, ucigător de conştiinţe şi creator de uniformizare, un mod „de adresare

[30] *Ibidem*, p. 564.
[31] Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 227.

directă unui confesor, resimţit ca absolut necesar”[32]. Neputând denunţa, direct, această formă de alienare a libertăţii individuale şi colective, autorul alege calea scrierii pentru a denunţa modul abrupt şi terifiant al dictaturii comuniste de a-şi impune propriile principii, prin orice mijloace, chiar dacă acestea au periclitat dreptul la liberă opinie şi chiar cel la viaţă, apelând la o ,,analiză angajată, printr-o implicare disociativă.”[33]. Individul sau colectivitatea, deveniţi unul şi acelaşi lucru sub reprezentarea profesorului au de ales între uniformizare şi libertate. Fiind un spirit intransigent dar temător, alege să se revolte, dar tacit, împotriva sistemului, prin exilul în spaţiul pustiu al gării, ferit oarecum de pericolul de a fi surprins de cobre şi de îmblânzitorii lor. Autorului îi rămâne astfel, la fel ca personajului său, să refuze uniformizarea: ,,individul are de ales între anonimat şi singurătate”[34]. Ca ,,răzbunare” dă naştere acestui roman. Aici deplânge inechităţile sistemului, modul barbar de a domina conştiinţa indivizilor, reducându-i la tăcere, prin apel la cobre. Veninul lor este letal şi oamenilor din roman, sau din afara lui, li se aminteşte acest fapt de fiecare dată.

Poate că fineţea cu care a pus în scenă jocul personajului şi metaforele folosite, pentru a justifica realităţile imposibil de numit, în mod direct, fără a se supune unor consecinţe punitive, a făcut ca acest roman să nu rămână blocat în sertarele Securităţii. Nu s-a aflat niciun moment sub arma nemiloasă a cenzurii dar au fost interzise orice analize sau interpretări ale acestuia: ,,Ar însemna asta oare că e un roman perimat, din moment ce a exercitat un rol subversive în anii ’80 şi, prin urmare, era <<valabil>> numai atunci, în acel context politic? E îndreptăţit să ne întrebăm: cum trec, dacă trec subversivităţile conjuncturale dincolo de epocile în care şi-au îndeplinit funcţia critică şi provocatoare? Răspunsul e simplu, pentru romanul lui Octavian Paler: prin universalitatea parabolei.”[35]

Acest roman trece dincolo de deceniul pe care-l reprezintă venind până în actualitate. Îşi depăşeşte rolul strict subversiv, apărător al unor principii pe care regimul comunist a încercat să le anuleze pentru a-şi subordona indivizii, fără drept de apel. O dată redobândită libertatea, după momentul ’89, romaul nu s-a diluat în negura uitării. A păstrat, şi păstrează, în continuare, varii imagini şi idei sau realităţi cu care omul oricărui deceniu sau secol se intersectează, de neumărate ori, de-a lungul existenţei.

Pe peronul aşteptării, în gara fără nume, sau numită generic ,,viaţă”, se poate situa şi astăzi, oricare dintre noi. Omul este fiinţa născută întru aşteptare, întreaga sa viaţă. Oricare ar fi scopul acesteia: social, politic, moral, estetic, economic, ea devine definitorie pentru condiţia umană. Romanul poate fi cartea oricui, după cum însuşi autorul mărturiseşte: ,,în loc să mă adresez păianjenilor din sala de aşteptare ori vântului care sufla dinspre pădure spre mlaştină, mă adresez unor oameni pe care nu-i văd, nu-i cunosc şi unii, poate încă nici nu s-au născut.”[36] Şi el evită, cu subînţeles, localizarea existenţei: ştim că personajele sale se retrag într-un spaţiu - o gară pustie - lângă o mlaştină, dar nu ştim exact unde. Nici gara nu poartă un

[32] Ion Simuţ *,,Variante la un autoportret”*, Prefaţă la Octavian Paler, *Autoportret într-o oglindă spartă*, Polirom, Iaşi, 2010, p. 8
[33] Mircea Iorgulescu, *Ceara şi sigiliul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 208
[34] Maria Toma-Damşa, *Amprente… Octavian Paler şi gândirea filosofică*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2009, p. 32
[35] Ion Simuţ, *Decalogul aşteptării*
[36] Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 18

nume; pe portalul intrării zac, într-o aceeaşi aşteptare, câteva litere, trei la număr, ,,albe, pe un fond albastru, spălăcit."[37]

Ştim doar atât cât ni se precizează, că aşezarea lor dă naştere unui cuvânt, incomplet şi el: ERO - aflat parcă în aceeaşi aşteptare. Sau după cum mărturiseşte autorul ,,după toate aparenţele, numele gării a fost scris de la început astfel, incomplet şi misterios, ca şi cum cineva ar fi vrut să lase fiecărui călător posibilitatea de a-i da ce nume vroia."[38] Să fie oare aceasta o posibilitate de evadare în libertate? Nu suntem puşi în faţa a ceva dinainte stabilit doar aici, în gara pustie. În rest, nu avem nicăieri tangenţă cu libertatea. În afara acestui ,,topos", paradoxal pustiu şi respingător, mişună pericolul iminent: la orice pas, dresorii şi îmblânzitorii de cobre răspândesc teama şi instaurează teroarea. Aici totul se desfăşoară altfel: poţi să numeşti gara cum vrei, mărturiseşte, surprins personajul. Şi îşi chiar permite reformularea unor posibile nume: ,,Într-o zi am luat o bucată de cretă şi m-am jucat încercând să compun un cuvânt adăugând o literă: EROS, EROU, ZERO. Şi numele pe care le obţine, prin jocul de cuvinte, sunt încărcărcate de simbol. Dacă stăm să analizăm ordinea lor, am putea conchide că iubirea şi curajul devin neant, năruindu-se, în acelaşi spaţiu al nimicului şi incertului.

Bănuiala ne este confirmată tot de personaj: ,,Ceasul de pe peron, care în prima clipă mi s-a părut un ceas obişnuit, cum există în toate gările, arată limpede că timpul însuşi a încetat aici să curgă normal. Numai minutarul se învârteşte. Cealaltă limbă stă nemişcată; s-a împotmolit parcă în mâlul unei ore şi nu mai poate înainta. De aceea vă daţi seama şi mersul minutarului a devenit zadarnic."[39] Pendulând între teama de cobre şi câini, cu ai lor imblânzitori, şi un timp care şi-a pierdut durata, cele două personaje, profesorul şi Eleonora, ar putea deveni exponenţi ai individului aflat în căutarea certitudinii că există izbândă în lupta cu destinul. În plus, tot autorul menţionează că situaţia lor nu poate fi aşezată în singularitate, tensiunile moral-existenţiale ale eului luat sub observaţie[40] raportându-se la întreaga umanitate. Pustiul devine universal: ,,chiar dacă dumneavoastră veţi declara în sfârşit că nici gara nu există, că ea nu e decât nălucirea unei minţi rătăcite … vă înşelaţi, domnilor, daţi-mi voie să vă spun de acum. Asemenea gări există. E plină lumea de ele."[41]

Înseamnă atunci că destinul celor doi nu e singular. Poate din acest motiv romanul nici nu mai are nevoie de alte personaje. Epicul se desfăşoară, la fel de bine prin acţiunile celor doi, căci ne reprezintă, cu suficienţă, în planul prezentului, aşa cum ne-a reprezentat, cu siguranţă, în cel al trecutului,,redând nevoia de comunicare"[42]. Nici numele lor nu contează, unul ales la întâmplare, iar celălalt nenominalizat, subscriu aceloraşi idei. Aici poate fi orice individ, şi pustiul acesta apare în universal, la fel ca aşteptarea. Doar că era nevoie de cineva s-o amintească. Şi aici intervin cei doi. Pustiul animă singurătatea. Şi este totuşi o singurătate

[37] *Ibidem*, p. 19
[38] *Ibidem*, p. 19
[39] *Ibidem*, p. 17
[40] Daniel Cristea-Enache , *Ultimul Paler*, [în] ,,România Literară" Nr. 48, 2007, http://www.romlit.ro/ultimul_paler
[41] *Ibidem*, p. 19
[42] Daniel Cristea-Enache, *Convorbiri cu Octavian Paler*, Editura Corint, Bucureşti, 2007, p. 5.

în preajma cuiva. Este singurătatea în doi. Un el şi o ea aflaţi în nevoia supremă de a comunica şi de a se comunica.

Pustiul şi singurătatea devin suportabile căci cele două personaje se refugiază în confesiunea care „redă sens experienţei existenţiale”[43]. Vorbesc, prin urmare sunt reale, există. Nu apar ca plăsmuire a eului ci, mai degrabă, ca reprezentanţi ai acestuia. Prin prisma lor, omul îşi poate regăsi propriul destin, propria-i identitate: căutarea sinelui, disperarea, fuga, singurătatea, frica de pustiu şi de exteriorul lui: necesitatea confesării. Oare nu sunt acestea atributele oricărei fiinţe? Ceea ce aşteaptă ei nu aşteaptă oricine?

Eliberându-se de identitatea primită în spatial social, se strecoară astfel în universal. Chiar dacă nimic din ceea ce trăiesc acestea nu devine obiect al realităţii cotidianului, a preajmei, oricine e liber să se regăsească pe sine în omul ce caută, necontenit, în aşteptare, sensurile existenţei sale, dincolo şi dincoace de moarte - salvarea. Jocul existential pe care-l desfăşoară autorul aici, finalizează dramatic cu aceeaşi imagine cu care se deschide romanul. Acceptarea destinului este mai importantă decât destinul însuşi.

Nu ne rămâne decât să căutăm, în paginile cărţii, soluţia potrivită de acceptare a destinului, aşa cum o soluţionează, în cele din urmă, personajele sale sau într-un mod cu totul diferit: „Modul în care un om îşi acceptă destinul este mai important decât însuşi destinul său.”[44]

BIBLIOGRAFIE:

1. Viorel Cracoveanu, *Interviuri literare*, colecţia *Opera Omnia*, publicistică şi eseu contemporan, Editura Tipo Moldova, Iaşi. 2014
2. Crihană, Alina, *Naraţiuni identitare în proza lui Octavian Paler: de la romanul parabolic la scriitura autobiografică postotalitară*, [în] „Revista Transilvania”, nr. 3/2013, revistă editată de Centrul Cultural Interetnic Transilvan, serie nouă, Anul XLI (CXLV)
3. Cristea-Enache, Daniel, *Convorbiri cu Octavian Paler*, Editura Corint, București, 2007
4. Cristea-Enache, Daniel, *Ultimul Paler*, [în] „România Literară” Nr. 48, 2007, http://www.romlit.ro/ultimul_paler
5. Cristea-Enache, Daniel, Prefaţă la volumul Octavian Paler, *Viaţa pe un peron*, Ediţia a V-a, Iaşi, Editura Polirom, 2011
6. Gusdorf, Georges, *Auto-bio-graphie, Lignes de vie 2*, Odile Jacob, Paris, 1991

[43] Alina Crihană, *Op. cit.*, p. 58
[44] Wilhelm von Humboldt, în Octavian Paler, *Viaţa pe un peron*, p. 13.

7. Micu, Dumitru, *Istoria Literaturii române, De la creaţia literară la postmodernism*, Editura Saeculum. I. O., Bucureşti, 2000

8. Paler, Octavian, *Un om norocos*, Prefaţă de Mircea Iorgulescu, Ediţia a II-a, Editura Polirom, Iaşi, 2008.

9. Piru, Alexandru, *Istoria literaturii române de la început până astăzi*, Editura Univers, Bucureşti, 1981

10. Pruteanu, George, *Octavian Paler*, [în] revista ,,Dilema", nr. 182, 5 iul. 1996, http://www.pruteanu.ro/ CroniciLiterare/182paler-jum.htm

11. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi,* vol. IV, Editura David. Litera, Bucureşti, Chişinău, 1998

12. Simuţ, Ion, *,,Variante la un autoportret"*, Prefaţă la Octavian Paler, *Autoportret într-o oglindă spartă*, Polirom, Iaşi, 2010

13. Simuţ, Ion, *Decalogul aşteptării*, în ,,România literară", Revista Uniunii Scriitorilor din România, Secţiunea Critică literară, nr. 37, anul 2006, accesată la data de 20 februarie 2014

14. Toma-Damşa, Maria, *Amprente… Octavian Paler şi gândirea filosofică*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2009

15. Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicţionarul scriitorilor români (M-Q)*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Editura Albatros, 2005

16. Iorgulescu, Mircea, *Ceara şi sigiliul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982

ON THE AUCTORIAL SUBJECTIVITY IN SPECIALIZED LITERATURE

Ioana-Crina COROI
"Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: This article aims to describe some marks of authorial subjectivity in the literature, especially the scientific discourse in the field of botany and forestry. We believe that any text in the literature bears the subjective mark of the specialist, reality that is obvious in the choice and in the construction of discursive investigation approach.

Keywords: literature, authorial subjectivity, botany, discursive investigation, literary approach.

I. Re-prezentare în literatura de specialitate

În anul 2004, Daniela Rovența-Frumușani afirma că „orice discurs, *a fortiori* discursul științific, este în egală măsură *reprezentare* (e realului, a discursului despre real socialmente construit) și *prezentare* (discurs emis de un locutor anume pentru un interlocutor și el bine circumscris) (2004: 169). Având ca punct de reper această perspectivă, ne propunem să abordăm literatura de specialitate cu caracter științific și să ilustrăm o serie de aspecte legate de modalitatea de a investiga discursiv un discurs științific.

Reprezentarea și prezentarea realului din literatura de specialitate se realizează prin construcții discursive bine determinate, prin vehicularea unor limbaje care nu permit o elasticitate lexicală prea amplă, prin folosirea accentelor argumentative în descrierea unor realități în care neutralitatea și obiectivitatea ar trebui să dețină un loc de seamă. Însă literatura de specialitate nu este întotdeauna un domeniu rigid, uniform și lipsit de dinamică sau de influențe discursive ale vocii auctoriale, ci este purtătoarea unor mărci subiective care, nu de puține ori, îi conferă textului un farmec deosebit.

II. Mărci ale subiectivității auctoriale în literatura de specialitate

În demersul nostru ne vom opri atenția asupra ilustrării unor aspecte discursive inedite pe care le-am putut observa treptat în etapa de documentare și de constituire a unor corpusuri de analiză discursivă din literatura de specialitate românească pentru a scoate la lumină elemente ale subiectivității auctoriale din sfera discursului științific. În pofida faptului că acest tip de discurs tinde mai cu seamă să contureze o serie de perspective bine delimitate asupra cunoașterii științifice, ca reflectare fidelă a unor realități pragmatice, am abordat această investigare discursivă plecând de la premisa că orice creator de literatură de specialitate operează cu tipuri de texte în care se regăsește sau în care vizează să-i inițieze pe interlocutorii săi. Astfel, orice text din literatura de specialitate poartă amprenta directă a celui care l-a creat, originalitatea abordării discursive fiind evidentă din alegerea și construirea demersului de investigare discursivă.

Ca exemplificare a unor realități discursive, mărturie a existenței acestei amprente personale în literatura de specialitate, ne-am ales ca eșantioane de analiză discursivă o serie de fragmente de texte din literatura de specialitate cu caracter botanic și forestier, respectiv volumul semnat de profesorul Ion Simionescu, *Flora Romîniei*, ediția a III-a, apărută în 1961, cele două ediții anterioare fiind publicate în 1939 și 1947. Profesorul Ion Simionescu (1873-1944) a fost unul dintre cei mai remarcabili oameni de știință și de cultură, un mare profesor

român care a predat atât la Universitatea din Iași, cât și la Universitatea din București. Ca model de cultură și de profesionalism pentru o întreagă generație de cercetători care s-au dedicat studieriii disciplinelor științifice precum botanica, geologia și paleontologia.

Studiile publicate de Ion Simionescu au constituit vreme îndelungată un punct de reper pentru aceste discipline, oferind corpusuri de analiză generoase pentru o pluralitate de domenii de activitate, atât datorită frumuseții scriiturii, cât și acurateței informațiilor furnizate. În scrierile sale, Simionescu a reușit cu măiestrie să împletească armonios aspectele reale, obiective, abstracte ale noțiunilor prezentate cu un soi de umanism care a depășit, deseori, sfera literaturii de specialitate, ancorând-o într-un prezent al istoriei, culturii, civilizației, folclorului etc.

Capacitatea discursivă auctorială de a construi informații în care să pună laolaltă elemente ale obiectivității și ale subiectivității în discurs științific ne-a determinat să constituim anumite piste comune de analiză pentru diferite abordări discursive. Pentru o mai bună lectură a eșantioanelor de corpus selectate, am optat pentru folosirea normelor ortografice actuale, fără să intervenim asupra conținuturilor discursive.

Din punct de vedere al unei prime abordări globale a textului lui Simionescu, am observat că este interesantă alegerea auctorială pentru demersul de structurare a conținuturilor cu caracter științific. Astfel, prefața semnată de prof. Miltiade Filipescu, membru corespondent al Academiei R.P.R., este urmată de o serie de capitole și subcapitole construite coerent și progresiv din punct de vedere al abordării tematice: *Prin păduri (Stejărișul, Făget, Brădet), Locuri deschise (Pe vârf de munte, Prin fânețe, Ogoare, haturi și miriști, Stepa, Drumuri și locuri virane, În lungul și latul Dobrogei), Pe lângă ape dulci (De-a lungul unui curs de apă, În jurul unui lac, Turbării, Prin sărături), Terenuri cultivate (Ogoare, Prin livezi, vii și grădini cu zarzavat, Prin parcuri și grădini, Grădinile din sat)* și *Plante din casă*.

Așadar, o incursiune clară și bine structurată în sfere concrete ale cunoașterii de tip botanic și forestier. Încă de la bun început, construirea perspectivei auctoriale asupra demersului de prezentare a conținuturilor informaționale s-a concentrat pe o alăturare inedită de obiectivitate și de subiectivitate, prin imagini în care latura umanistă a cercetătorului științific își atribuie un loc aparte în carte. De pildă, nu putem trece cu vederea că profesorul Simionescu face apel la scrieri din literatura română pentru a-și începe demersul științific. Remarcăm că, în capitolul „Primăvara a sosit", deschis printr-o strofă a Otiliei Cazimir - „Azi am văzut întâia rândunică/O slovă ascuțită, subțirică,/Cu care mâna nu-știu-cui/Înseamnă pe albastrul vântului/Că jos e primăvară" (p.6) – elementele de poeticitate par să introducă cititorul într-o lume de basm, cu veleități romanești, nicidecum într-o lucrare integrată în sfera literaturii de specialitate. Încă din primele rânduri, discursul pare impregnat cu imagini vizuale și sonore, olfactive, dar și cromatice, o poartă deschisă către un context discursiv aparte. Astfel, Simionescu scrie: „Mantaua de zăpadă ce acoperea câmpurile prinde a se subția, de rămân de sub ea dâmburile ca niște spinări înnegrite. Se topește văzând cu ochii, păstrându-se mai îndelung în umbra îndoiturilor de teren, până ce ploile de primăvară curăță câmpurile și de spuma omătului. Pe cerul senin șiraguri de cocori, ca niște cârlige, în treacăt spre țările nordice, anunță primăvara: Cra-cra-cra. În limba lor cheamă la muncă pe oameni ca și lumea întreagă de ființe". (*idem*)

Această alegere locutorială este susținută și continuată în capitolul intitulat „Prin păduri"care, la rândul său, este deschis de altă o poezie, semnată de Mihai Eminescu: „Împărat slăvit e codrul,/Neamuri mii îi cresc sub poale,/Toate înflorind din mila/Codrului, Măriei Sale" (p.33). De altfel, atât Otilia Cazimir, cât și Mihai Eminescu vor constitui figuri poetice la care se va face referire și în alte rânduri, atunci când autorul va ilustra denumiri ale unor plante sau ale unor specii de arbori, de-a lungul paginilor volumului care reprezintă sursa noastră de exemplificare a elementelor de natură subiectivă în discursul științific: Otilia Cazimir „Țărâna verii pe sfârșit/Prin crângul gol, în fiecare an,/Întinde-n soare pâlnii

otrăvite,/Brânduşe, flori subţiri de porţelan." (p.63) şi M. Eminescu „O, priviţi-i cum visează/Visul codrilor de fagi…" (p.46) sau „Eu pe-un fir de romaniţă/Voi cerca de mă iubeşte." (p.122)

Este interesantă alegerea profesorului Simionescu de a apela la nenumărate figuri de stil în descrierile ştiinţifice operate în volumul menţionat anterior, la imagini de o poeticitate aparte. Vom reda numai câteva dintre fragmentele de text decupate care abundă în asemenea elemente:

T1 - „Arborii sunt prudenţi, nişte bătrâni cu experienţă. Nu le-ar folosi să-şi crape mugurii prea devreme, ca să scoată la iveală plăpândele frunzuliţe, căci toanele Crivăţului, mânios că i se sfârşeşte domnia, ar nimici în câteva ore speranţa de un an. Aprilie e înşelător, iar bruma nu rar cade şi acum degerând florile pripite, înnegrind frunza de fag. În schimb, sub scutul lor apărător, arbuştii ori plantele mai mărunte se grăbesc să-şi încerce norocul şi din altă pricină". (p.12)

T2 - „E frumoasă şi plină de farmec pădurea de fag vara. E tablou neîntrecut de bogat în culori, înspre toamnă. Codrii de fag par nori împurpuraţi lăsaţi pe coasta dealurilor. De cum le pişcă bruma, frunzele, foarte simţitoare la frig (de aceea fagul înfrunzeşte relativ târziu), se schimbă la faţă: devin gălbui, apoi ca bronzul, cu tot soiul de nuanţe. Codrii ruginesc, până când gerul mută foile de aramă pe pământ, aşterne un covor ce ţine cald plantelor de primăvară". (p.47)

T3 - „Flacăra ce pâlpâie se vede din depărtare chiar în lumina zilei. Multe plante au florile roşii ca să fie zărite de insecte. Este însă roşu şi roşu, de la culoarea sângelui închegat bătând în negru şi culoarea răsurii bătând în alb. Natura pe toate le îmbină, adesea pe o petală din floare, mai meşteşugit decât pictorul cel mai iscusit". (p.127)

Cele trei texte prezentate mai sus reprezintă o mică incursiune în discursul lui Simionescu, fiecare pagină a volumului putând constitui un teren generos pentru analiza subiectivităţii şi a poeticităţii în discurs. Autorul nu se limitează la o simplă descriere poetică a realităţilor aparţinând sferei botanicii şi silviculturii, ci strecoară cu dibăcie elemente care aduc mărturie directă asupra personalităţii sale ca om de cultură, prin referiri la diferite spaţii culturale. Diverse pasaje din volum amintesc de figuri mitologice, prezintă anumite interferenţe culturale şi istorice care vin să susţină şi să valideze legitimitatea discursului prezentat. Figuri precum Medeea, Ludovic, Napoleon, ş.a. intervin în text ca exemple menite să asigure pertinenţă şi semnificaţie realităţilor enunţate:

T4 - „Tot otrăvitor este *omagul* (*Aconitum toxicum*). Stă nesupărat de nimeni, căci toată planta e otrăvită cu aconitină, care chiar ca medicament nu poate fi luată decât un sfert de miligram de mai multe ori în 24 de ceasuri. Medeea, se zice, din această buruiană şi-a preparat otrava. Mieii neştiutori, primăvara, în zburdălnicia lor, dacă pun gura pe o frunză de omag, repede-repede mor". (p.85)

T5 - „Adus de spanioli în Europa prin 1550, multă vreme n-a fost crescut decât ca o curiozitate, prin grădini, fiind socotit ca otrăvitor, apoi bun numai pentru vite. Abia din 1770, în Germania, a fost plantat pentru hrana oamenilor, iar în Franţa, sub domnia lui Ludovic al XVI-lea, într-un an de foamete, a fost folosit printr-un şiretlic imaginat de Parmentier. Un lan plantat cu cartofi era păzit ziua de soldaţi. Sub îndemnul curiozităţii şi al foamei, locuitorii furau noaptea cartofi. Aşa s-a văzut că sunt hrănitori şi neotrăvitori". (p.279)

T6 - „Sfecla de zahăr este o varietate de *sfeclă de nutreţ* (*Beta vulgaris*). Ea a fost căpătată de om din nevoie. Pe vremea lui Napoleon, când porturile au fost blocate de englezi şi astfel nu s-a mai putut aduce zahăr de trestie, s-a revenit la observarea chimistului german Markgraff, din 1747, că sfecla conţine zahăr. Astfel a luat fiinţă prima fabrică de zahăr (1801) din sfeclă, în Silezia inferioară". (p.280)

Demn de remarcat este interesul direct al autorului pentru ca interlocutorul să se simtă parte a realităţilor descrise cu atâta minuţiozitate, ca el să devină un „personaj" în lectura pe

care o realizează. Astfel, folosirea adresabilității directe, a fenomenului de polifonie discursivă, precum și construirea discursului cu elemente specifice modului de organizare discursiv enunțiativ, toate aceste mărci ale subiectivității auctoriale pot fi observate, cu ușurință, în eșantioane discursive de tipul următor:

T7 - „Oricât te-ai osteni culegând flori de pădure, într-o zi de primăvară, nu termini așa ușor. Una te cheamă prin culoare, alta prin frumusețea ori gingășia ei totală. *Poama-vulpii* (*Paris quadrifolia*) te ademenește prin originalitatea înfățișării. E una dintre cele mai răspândite de la noi, aflându-se la șes, ca și pe vârful Ceahlăului" (p.20)

T8 - „La munte piatra e la față. Te minunezi de unde-și scoate hrana voinicul ce poate crește înalt și de 40 m. Semnul trudei de a învinge piatra îl arată rădăcinile zvârcolite ca niște șerpi ce-și caută ascunziș. Nu se adâncesc, căci n-au cum. Se vâră printre crăpăturile pietrelor, le cuprind să nu se năruie. Îți fac impresia unor brațe vânjoase cu care se ține de stânci. Ai zice că piatra și arborele sunt una." (p.74)

T9 - „Nimic nu poate fi mai atrăgător și mai mulțumitor sufletește decât o fâneață înflorită, în toiul dezvoltării ei. Abia ai pășit sfios spre marginea câmpului cu flori și uiți de vreme, pierzi noțiunea de timp și distanță. O floare te cheamă spre ea prin culoare ori miros. Alături alta ți se pare mai boghioasă, mai frumoasă, ori te ademenește una de mai încolo prin mirosul ei delicat" (p.114)

În egală măsură, acest tip de adresabilitate directă pare să devină uneori o formă de adresare cu caracter retoric: „Se strică vremea? Grija cea dintâi a plantei e să-și cruțe munca. Foile albe se strâng; închid gura florii să nu se verse polenul degeaba." (p.15); „Se poate o minunăție mai mare? Totul e cu socoteală. Rodul-pământului ademenește insecta, o ține prizonieră cât trebuie să-i deschidă drumul spre lumină după ce și-a atins ținta". (p.25); „Ce a făcut-o pe albină să știe unde e deschiderea gurii, când totul e zăvorât, ca și când planta ar vrea să serbeze nunta în taina florii închise? Buza de jos, tocmai la intrarea în gura florii, este colorată cu o pată purpurie, socotită ca semnul înțeles de insectă că pe acolo se trece la nectar" (p.168)

Frumusețea textului scris de Ion Simionescu este susținută și de mici intervenții de tip folcloric în paragrafele în care descrie anumite specii de plante. După cum am putut constata existența unor referiri de ordin intercultural, trebuie să amintim și despre ilustrările folclorice pe care autorul le operează la nivel discursiv, aducând textului un plus de savoare și de farmec: „Foaie verde de pe fag,/Am un drăguț ca un brad" (p.48), „Foaie verde tulipin,/După nor îi și senin,/După dragoste-i suspin" (p.56), „Arză-te focul, pădure,/Să nu crească atâtea mure,/Că toate murele tele/Parcă-s ochii puicii mele" (p.68), „Maică, când m-ai legănat,/Maică, rău m-ai blestemat:/În leagăn mi-ai pus neghină/Să nu am în veci hodină" (p.148), „Frunză verde foi de nalbă,/Răsai lună mai degrabă" (p.189), „Frunză verde troscoțel,/Mi-a trimis badea inel/ Să-mi stâmpăr dorul cu el" sau „Frunză verde lobodă/Gura lume-i slobodă" (p.191), „Frunză verde odolean,/Câte zile-s într-un an/Toate le petrec cu-alean" (p.247), „Frunză verde busuioc,/Fă-mă mamă cu noroc/Și m-aruncă-n foc" (p.343), „Am un drăguț de Vălean,/Cu peană de măgheran" sau „Mândră, când oi muri eu,/Vino la mormântul meu/Și-mi seamănă măgheran…" (p.345)

Dincolo de ilustrarea acestor aspecte care reflectă în mod direct prezența constantă a mărcilor subiective din discursul profesorului Ion Simionescu, am remarcat și existența unei abordări diferite în această ediție a volumului apărut în anul 1961. Ne referim la observațiile care apar în notele de subsol ale textului, care, la rândul lor, ar putea constitui o nouă abordare discursivă a textului inițial. Implicarea colectivului redacțional care s-a preocupat de această ediție este evidentă în diferite momente discursive, prin completări de natură obiectivă, prin mobilizarea funcției metalingvistice a discursului și prin intervenții care raportează anumite eșantioane de text la „autor" sau la „Ion Simionescu":

T10 - „Marcotajul de care amintește autorul este un tip de înmulțire vegetativă a plantelor. Metoda constă în înrădăcinarea ramurilor unei plante, care nu au fost detașate de planta-mamă" (p.68) / „Cum se vede însă în continuare, autorul arată că din spor nu rezultă direct feriga, ci protalul, feriga formându-se din oul rezultat din unirea gameților […]" (p.69) / „Imaginea descrisă de autor se referă la ogoarele micilor gospodării individuale din trecut" (p.138)

T11 - „Cele afirmate de I. Simionescu sunt adevărate pentru perioada de dinaintea celui de-al doilea război mondial" (p.37) / „În trecut haturile despre care amintește I. Simionescu în acest capitol simbolizau proprietatea individuală asupra pământului, mica gospodărie țărănească" (p.137) / „Cele arătate de I. Simionescu reflectă situația agriculturii din România burghezo-moșierească" (p.304) / „Afirmația lui I. Simionescu este astăzi mai actuală ca oricând" (p.262)

Aceste intervenții la nivel discursiv aparțin unor specialiști care nu contestă veridicitatea afirmațiilor auctoriale, ci aduc un plus de informație necesar pentru a sublinia obiectivitatea descrierilor realizate de Simionescu, obiectivitate care, deseori, se ascunde printre figuri de stil și trimite la folclor sau la alte realități socioculturale.

III. Concluzii

Demersul nostru de cercetare pe care l-am ilustrat punctual prin decuparea și construirea unor eșantioanele de corpus discursiv aparținând literaturii de specialitate, respectiv domeniului botanic și forestier, a vizat abordarea discursului științific dintr-o perspectivă discursivă care să reflecte faptul că orice creator de literatură, fie ea și tehnică, își pune amprenta asupra textelor create și operează cu o serie de alegeri discursive care îl definesc ca personalitate.

Am investigat câteva fragmente de text selectate dintr-o lucrare de specialitate percepută și validată ca reper în cercetarea aferentă domeniilor amintite, încercând să exemplificăm anumite caracteristici ale subiectivității auctoriale în manifestarea discursivă. Am constatat că literatura de specialitate nu se definește strict ca o sferă rigidă și lipsită de mărci subiective, limitându-se la descrierea obiectivă a unor realități, ci se oferă cercetării și ca un câmp de investigare discursivă cu totul aparte. Realitățile științifice pot fi prezentate și într-o formă subiectivă, mobilizând în discurs referențialul și emotivitatea, depășind parametrii standardizați ai uniformizării și uniformității specifici discursului științific.

Fără îndoială, această sumară incursiune discursivă în textele scrise de profesorul Ion Simionescu nu reprezintă altceva decât o invitație adresată, deopotrivă, cercetătorilor din domeniile tehnic și umanist de a pătrunde într-un macrounivers cognitiv generos și pasionant în care fiecare își poate folosi instrumentarul conceptual de care dispune pentru a oferi și altor interlocutori noi viziuni asupra unor realități care nu trebuie închise între paginile unei cărți, ci exploatate cu interes.

Notă: Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul "SOCERT. Societatea cunoașterii, dinamism prin cercetare", număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. Investește în Oameni!

Repere bibliografice

1. Charaudeau, P., Maingueneau, D. (coord.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002.
2. Rovenţa-Frumuşani, D., *Analiza discursului - ipoteze şi ipostaze*, Editura Tritonic, Bucureşti, 2005.
3. Simionescu, I., *Flora Romîniei*, Editura Tineretului, București, 1961.

LITTERATURE ET MARKETING : LE CAS DE ZOLA

Daniela-Ionela COVRIG
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The novel entitled Au bonheur des dames, written by Emile Zola and integrated in the remarkable cycle "Les Rougon-Macquart" which is built around the theme of heredity through five generations, can also be considered a mirror of 19th century commerce and advertising. Being inspired by the realities of that period, Zola offers us a genuine lesson of French economy. Within the 19th century context important changes took place as a consequence of the economic boom and of the development of the bourgeoisie. We are witness to the transition from little specialized stores to department stores. This aspect also leads to a change of mentality regarding commerce and sales but also regarding advertising which is seen differently in comparison with previous centuries. Zola meticulously records all this changes in his novel.

Keywords : Zola, Au Bonheur des dames, 19th century, advertising, new commerce.

1. Le spectacle du nouveau commerce dans *Au bonheur des dames*

Paul Guimard, dans *Rue du Havre*, affirmait que « Les grands magasins sont des lieux magiques. Chacun peut y trouver de quoi donner une réalité à ses songes »[1]. Cette phrase illustre très bien l'image du commerce du XIXe siècle qui se voit envahi par l'apparition des magasins de nouveautés et ensuite par les grands magasins :

> [...] c'est le triomphe de l'époque [...].Cette expérience est particulièrement intéressante, aussi bien sur le plan économique, où elle nous montre une nouvelle forme de la concentration des affaires, que sur le plan social, où elle nous montre comment une nouvelle classe sociale arrive à faire fortune et comment cette période a permis de très rapides ascensions social.[2]

Les conséquences de la révolution industrielle ont facilité le développement du commerce et qui a donné naissance à un nouveau type de commerce orienté vers les besoins du client dans un monde de plus en plus exigeant. Le XIXe siècle représente le miroir du nouveau commerce où les petits commerçants se confrontent à la faillite à cause de l'apparition des grands magasins. L'art de vendre cher utilisé par les petits commerçants a été remplacé par l'art de vendre beaucoup et à des prix acceptables. En France, le Second Empire, connu pour sa prospérité financière, constitue le milieu propice pour le développement des nouvelles tendances en matière commerciale.

Le roman de Zola, *Au bonheur des dames*, présente la dualité du commerce de l'époque, une dualité entre tradition et modernité. L'accent est surtout mis sur la naissance des

[1] Paul Guimard, *Rue du Havre,* Ed. Gallimard, Paris, 1982, p. 45
[2] André GARRIGOU-LAGRANGE et Marc PENOUIL, *Histoire des faits économiques de l'époque contemporaine*, 2nd éd., Paris, Dalloz, coll. Précis Dalloz, 1986. p. 451.

grands magasins et aussi sur l'évolution économique et sociale de la ville de Paris. Les petits commerçants, les représentants de la tradition, continuent de survivre parallèlement avec aux nouvelles formes du commerce, tout en luttant contre les changements imposés par la société tout au long du XIX^e^ siècle. Pourtant leur décadence et ensuite faillite sont inévitables. Cette mort est présentée d'une manière symbolique vers la fin du roman. L'enterrement de Geneviève, la fille de Baudu, marque la fin du commerce spécialisé : « Nous devrions tous nous coller dans ce trou, dit Bourras à Denise, qui était restée près de lui. Cette petite, c'est le quartier qu'on enterre…Oh ! je me comprends, l'ancien commerce peut aller rejoindre ces roses blanches qu'on jette avec elle ».[3]

Bien que le magasin Au bonheur des dames soit présenté comme un magasin de nouveautés, il est en réalité ce que l'on appelait alors, pour le différencier, un grand magasin, élément fondamental de la modernité. En ce sens-là, Angela Gosman dans sa thèse *Zola a business historian* explique que « les modèles de Zola (fondés en 1852 et 1855) appartenaient sans aucun doute à la « nouvelle » génération des grands magasins – produits d'une France moderne, dynamique »[4] et non pas aux magasins de nouveautés « qui ont ébloui Balzac dans les années trente [et qui] n'ont pas survécu aux secousses économiques et sociales qu'ont marquées la révolution de 1848 et le rétablissement de l'Empire »[5]. En outre, Piedade da Silveira, dans son article *Les magasins de nouveautés*[6], parle de l'évolution des magasins de nouveautés dans la première moitié du XIX^e^ siècle. Tous ces magasins sont devenus les grands magasins de la deuxième moitié du siècle.

L'histoire de l'économie française telle qu'elle ressort de l'œuvre de Zola est un miroir plus ou moins fidèle de la réalité de l'époque. Dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, à Paris deux grands noms se distinguent Le Bon Marché et Les Grands Magasins du Louvre qui jouissent d'un grand succès et dont la supériorité se fait remarquer sur le marché. Le Bon Marché considéré comme le premier grand magasin au monde a été fondé par Aristide Boucicaut en 1854. Celui-ci est suivi par l'ouverture des Grands Magasins du Louvre en 1860 et par le Printemps et la Samaritaine en 1865.[7]Même Zola fait référence aux magasins

[3] Emile Zola, *Au bonheur des dames,* Lausanne, Editions Rencontre, 1961, p. 429
[4]Angela Gosmann, *Zola, a business historian*, Literature, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010, p. 261-262
[5] Idem apud, H. Mitterand, « Études, notes et variantes », p. 1673
[6] Silveira (da), Piedade, « Les magasins de nouveautés », dans Tétart-Vittu, Françoise, Silveira (da), Piedade, Join-Diéterle, Catherine, (préf.), et al., *Au paradis des dames : nouveautés, modes et confections, 1810-1870*, Paris, Paris-Musées, 1992, p.16.
[7] Claudine Chevrel, *Une histoire des grands magasins*, paru dans la revue SABF (Sté des Amis de la Bibliothèque Forney), 2012 - Bulletin n° 193, article sans pages

réels de l'époque « Le Bon Marché à la rive gauche ; le Louvre tient le centre ; nous accaparons, au Bonheur, les quartiers riches de l'ouest ».[8]

Le magasin qui figure dans ce roman a été fondé en 1822 par les frères Deleuze. Après la mort de l'aîné, la fille de celui-ci épouse le fils d'un producteur de tissus, Charles Hedoiun. Plus tard, la femme reste veuve et épouse Mouret, un garçon du sud de la France. Trois mois après le mariage l'autre frère Deleuze meurt et aussi Caroline, la femme de Mouret. La chance sourit à Mouret qui reste le seul héritier du magasin et qui réussit à donner un autre visage au commerce de ce temps-là.

Dans *Au bonheur des dames*, la dualité tradition-modernité est représentée par Baudu, l'oncle de Denise et le propriétaire du magasin *Au Vieil Elbeuf* et Mouret, le visionnaire du nouveau commerce qui fait les premiers pas vers la modernité.

Si on se livrait à une petite radiographie du commerce spécialisé, on pourrait voir chez Zola l'existence d'un grand nombre de commerçants qui vendent le même type de produits depuis toujours. Ils se connaissent entre eux, ils se respectent, chacun satisfait un certain besoin des consommateurs, ils n'ont pas de stratégies de vente très bien mises en place, ils n'ont pas de vision commerciale à long terme. Ils prônent la qualité de leurs produits et les prix pratiqués par eux sont assez élevés, car selon eux « l'art n'était pas de vendre beaucoup, mais de vendre cher »[9]. Leur gloire est ombragée par l'élan des nouvelles formes de commerce et leur disparition est progressive, mais inévitable « Chaque fois que le Bonheur des Dames créait des rayons nouveaux, c'étaient de nouveaux écroulements, chez les boutiquiers des alentours. Le désastre s'élargissait, on entendait craquer les plus vieilles maisons».[10]

À l'antipode se trouvent les grands magasins qui proposent une autre manière de faire le commerce. Premièrement, Mouret prévoit le besoin de construire un magasin aux grandes dimensions « il l'a décidée à acheter la maison de gauche, puis la maison de droite ; et lui-même, quand il a été seul, en a acheté deux autres ; de sorte que le magasin à grandi, toujours grandi, au point qu'il menace de nous manger tous, maintenant »[11]. Cet agrandissement lui permet de vendre de tout dans le même endroit, de réunir toutes les boutiques spécialisées sous le même toit. C'est une autre manière de distribution nouvelle qui est complétée aussi par la vente par correspondance et la livraison chez le client. Ce sont des signes certains de modernité. On retrouve cet aspect aussi dans la réalité de l'époque, car dans les grands

[8] Emile Zola, *op.cit.* p. 358
[9] *Ibid.*, p. 51
[10] *Ibid.*, p. 264
[11] *Ibid.*, p. 50

magasins parisiens ces ventes représentaient « 30 à 40 % du volume total dans les années 1880 et 1890, avec près de 4000 commandes journalières par poste ».[12]

Les principaux points de séductions sont les prix accessibles pratiqués par les grands magasins. La politique des prix est très bien pensée par Mouret qui à part les produits bon marché offre beaucoup de promotions à la fin de chaque saison. Le nouveau commerce imposait le changement du stock plusieurs fois par an, ce qui impliquait aussi un grand capital. Mouret explique ce principe au baron Hartmann « ce commerce était basé maintenant sur le renouvellement continu et rapide du capital, qu'il s'agissait de faire passer en marchandises le plus de fois possibles, dans la même année »[13]. Cette pratique est très utilisée aussi de nos jours. Denise, comprend les changements apportés dans l'économie et soutient le nouveau commerce en apportant des arguments solides :

> les intermédiaires disparaissaient, agents de fabrique, représentants, commissionnaires, ce qui entrait pour beaucoup dans le bon marché ; du reste, les fabriques ne pouvaient même plus vivre sans les grands magasins, car dès qu'un d'entre eux perdait leur clientèle, la faillite devenait fatale ; enfin, il y avait là une évolution naturelle du commerce, on n'empêcherait pas les choses d'aller comme elles devaient aller, quand tout le monde y travaillait, bon gré, mal gré.[14]

L'élément qui fait vraiment la différence entre les deux types de commerce est l'expérience offerte par les grands magasins lors des achats. Les clients et spécialement les clientes - parce que, à ce qu'on peut voir dans *Au bonheur des dames*, les femmes sont le public cible du magasin et par conséquent aussi celles qui apportent de l'argent - sont séduits par les grandes vitrines aux tissus multicolores, par la marchandise soigneusement arrangée dans le magasin, par la manière insolite de présentation, par la diversité des produits offerts. Une autre manière de faire le shopping naît à partir de maintenant car les clients ont la possibilité de se promener parmi les produits, d'y toucher, de les examiner, même de les rendre dans quelques jours s'ils changent d'avis. En outre, les clients ne se sentent plus obligés d'acheter quelque chose, ce qu'il prouve que cette activité est plus qu'un acte d'achat. La liberté accordée, change les habitudes des clientes qui deviennent plus informées et plus exigeantes. Tous ces éléments empêchent les femmes d'avoir envie de quitter vite le magasin.

Une autre trouvaille qui date de cette époque est représenté par les endroits de récréation au milieu du magasin, les magasins français ayant été « les premiers à imaginer des lieux spécialement conçus pour distraire et rafraîchir leur clientèle ».[15] Les salles de lecture

[12]Claudine Chevrel, article paru dans la revue SABF (Sté des Amis de la Bibliothèque Forney) 2012 - Bulletin n° 193
[13] Emile Zola, *op. cit.* 107
[14]*Ibid*., p.237.
[15] Claudine Chevrel, article paru dans la revue SABF (Sté des Amis de la Bibibliothèque Forney) 2012 - Bulletin n° 193

proposées par Mouret jouissent d'un très grand succès. Ce n'est pourtant pas l'idée de Zola, car dès 1870, le Bon Marché propose un salon de lecture pour ses clientes. Le but est en fait d'offrir aux femmes un endroit où elles pouvaient se rencontrer, parler des articles achetés ou recherchés, un endroit où se reposer et ensuite continuer leurs achats. Pour les hommes c'était un endroit parfait pour attendre leurs femmes en lisant les journaux et en discutant entre temps. Ces coins destinés à d'autres activités que les achats se retrouvent dans une diversité plus grande dans les centres commerciaux de nos jours.

Le nouveau commerce comporte une évolution aussi du point de vue de l'architecture. Il éblouit les passants par ses constructions imposantes, par ses façades stupéfiantes, par la surface des magasins. Le Bon Marché, par exemple, occupe en 1880, 46 451 m², ce qui en faisait le plus grand magasin du monde.[16] « Au bonheur des dames » suit cette tendance. Il est devenu :

> Le plus vaste magasin du monde, comme disaient les réclames. À cette heure, la grande galerie centrale allait de bout en bout, ouvrait sur la rue du Dix-Décembre et sur la rue Neuve-Saint-Augustin; tandis que, à droite et à gauche, pareilles aux bas-côtés d'une église, la galerie Monsigny et la galerie Michodière, plus étroites, filaient elles aussi le long des deux rues, sans une interruption.[17]

2. « La femme est sans force contre la réclame »

A. Questions de terminologie

Le phénomène publicitaire trouve ses racines très loin dans l'histoire. Selon Johnn Vivian[18] le premier annonce publicitaire date de 1468 et appartient à un imprimeur britannique qui voulait faire connaître un livre imprimé par lui à l'aide de quelques messages imprimés sur des petites feuilles de papiers. Les changements et l'évolution de la publicité ont été inévitables. Le développement de l'imprimerie et la naissance de la presse, ensuite, plus tard la naissance du commerce de nouveauté qui impose une autre manière d'aborder le client facilitent au XIX^{e} siècle le développement du phénomène publicitaire. Cependant, jusqu'au XIX^{e} siècle on parlait essentiellement d'annonce ou de réclame. Le terme de publicité a été attesté pour la première fois en 1689, ayant le sens d' « action de porter à la connaissance du

[16] Idem.
[17] Emile Zola, *op. cit.* p. 456
[18] John Vivian, *The media of mass communication,* Allyn and Bacon, 5th edition, 1999

public » puis de « notoriété » et à partir du 1829 il connaît son acception technique moderne « fait d'exercer une action sur le public à des fins commerciales »[19].

En ce qui concerne les textes publicitaires, jusqu'au milieu du XIX[e] siècle, ceux-ci « adoptent essentiellement un type de mise en texte conforme au modèle livresque et à l'écriture littéraire : typographie compacte, indifférenciée, linéaire et régulière, avec seulement quelques titres pour agrémenter l'ensemble »[20] A cet égard, on peut prendre l'exemple du roman *César Birotteau* de Balzac et la publicité pour la *double pâte des sultanes et eau carminative.*

Il s'impose ici de faire une distinction entre les termes « publicité » et « réclame », car dans l'usage quotidien on se confronte à une confusion dans leur emploi. Entre les deux concepts il y a plus qu'une différence : « la publicité désigne surtout le domaine, le processus, la science de disséminer des réclames, tandis que la réclame représente le produit de ce processus (maquette, spot etc.) ».[21]

Le Petit Robert définit la publicité comme « le fait, l'art d'exercer une action psychologique sur le public à des fins commerciales »[22] et la réclame comme « 1.article élogieux présentant et recommandant quelque chose ou quelqu'un, inséré dans un journal pour remplacer ou compléter une annonce publicitaire; 2. La réclame, la publicité ».[23] Bien que les deux concepts soient presque synonymes, le mot « réclame » est plus ancien et il y a une tendance en français de le remplacer par le mot « publicité ».

Il est important de clarifier aussi la distinction entre la publicité, le marketing et les relations publiques. Bien que les trois aient des traits communs du point de vue de leur modalité de travail et de manifestation, chaque domaine a son spécifique.

Le marketing est « une philosophie des affaires qui voit la clé du succès dans la satisfaction des clients et qui recommande l'utilisation de pratiques managériales aptes à aider à identifier et à trouver la solution pour les exigences des clients ».[24] La publicité est « le processus de placer des réclames identifiables, dans le média, bien définies, en échange de coûts connus pour les espaces et le temps utilisés en ce sens ».[25]La définition donnée par l'Association Américaine de Marketing (AMA), considérée par les spécialistes la plus

[19] Jean-Michel Adam, Marc Bonhomme, *L'argumentation publicitaire – Rhétorique de l'éloge et de la persuasion,* Paris, Armand Colin, 2007 p. 11
.[20] Idem
[21] Rodica Mihaela Cîrnu, *Publicitatea sau arta de a convinge*, Bucureşti Ed. Didactică şi Pedagogică, , 2004, p. 36 (notre traduction)
[22] Le Petit Robert 1, Dictionnaire de langue française, Paris 1988, p. 1563
[23] *Ibid.*, p. 1625
[24] E. Hill, T. O' Sullivan, *Marketing*, Bucureşti, Ed. Antet, 1997, p. 9 (n.t.)
[25] Michael J. Baker, *Manual de marketing*, Bucureşti, Ed. Codex, 1998, p. 6 (n.t.)

complète est la suivante : « la publicité est toute forme non-personnelle, payée, de présenter et de promouvoir les idées, les biens et les services, par un sponsor identifié »[26]

Dans la littérature de spécialité roumaine, la publicité et la réclame sont aussi considérées parfois synonymes. Conformément au *Dictionnaire explicatif de la langue roumaine*, la publicité est « le fait de faire connaître au public une certaine chose par la dissémination d'informations ; modalité de rendre connu un produit, une entreprise, etc. Par l'information du consommateur sur sa qualité, son prix et son utilité »[27]. Le même dictionnaire définit ainsi la réclame :

1. L'activité commerciale par laquelle on vise, à l'aide de la publicité (par des articles imprimés, la radio, la télévision, le cinéma etc.) de susciter, de gagner l'intérêt du consommateur pour certaines marchandises, certains livres, un spectacle, l'utilisation de certains services, etc. Propager des informations élogieuses (vis-à-vis de quelqu'un ou de quelque chose) pour créer de la réputation ou de la popularité.

2. Article (dans une publication), affiche, pancarte, panneau, etc. à l'aide desquels on fait de la réclame.[28]

Rex Harlow après avoir étudié plus de 472 définitions, a établi que les relations publiques représentent :

> la fonction managériale de gestion distinctive qui aide à l'établissement et à la maintenance de certaines limites réciproques de communication, à l'acceptation réciproque et à la coopération entre une organisation et son public ; elles impliquent le management des problèmes tout en aidant les managers à être informés sur l'opinion publique ; elles définissent et accentuent les obligations managériales de savoir l'intérêt public ; elles servent à un système d'avertissement qui aide les managers à anticiper les tendances de l'environnement, elles utilisent comme principaux instruments de travail la recherche et la communication qui ont à la base des principes éthiques.[29]

Les définitions ci-dessus, permettent de remarquer les différences entre les trois concepts. Les relations publiques ont le rôle de construire l'image d'un produit, d'une marque ou d'une entreprise, tandis que la publicité et le marketing ont comme but direct la vente. En plus, « la publicité est subjective, mais les relations publiques présentent les faits objectivement, sans les interpréter, les deux ayant à la base les théories pragmatiques de la communication de masse ».[30] La plus importante distinction entre les trois domaines est le

[26] Mihaela Nicola, Dan Petre, *Introducere în publicitate*, ediția a 2-a, București, Ed. Comunicare.ro, 2009, p.19, apud Wright Winter, Zeigler 1982 (n.t.) http://www.scribd.com/doc/28442382/Introducere-in-publicitate-Dan-Petre-Mihaela-Nicola, consulté le 19 janvier 2015
[27] Dicționarul explicativ al limbii române, http://dexonline.ro/definitie/publicitate, accessé le 19 janvier 2015 (n.t.)
[28] *Ibid.*, http://dexonline.ro/definitie/reclama, accessé le 19 janvier 2015 (n.t.)
[29] Cristina Coman, *Relații publice principii și strategii*, București, Ed. Polirom, 2001, p. 14 apud J.E. Grunig, T. Hunt, 1984, p.7 (n.t.)
[30] Cîrnu Rodica Mihaela, *op.cit.*, p.30 (n.t.)

dialogue. Les relations publiques impliquent un dialogue permanent avec le public, pendant que la publicité et le marketing en sont le résultat.

B. Moyens de publicité dans *Au bonheur des dames*

Dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, Zola montre dans *Au bonheur des dames* une facette de la publicité qui ne se limite pas seulement aux annonces publiées dans la presse, mais qui fait appel aussi à d'autre mécanismes, qu'on retrouve aussi de nos jours, tels les catalogues, les affiches, la publicité bouche à bouche, la publicité à l'aide de l'image du magasin, la publicité à l'aide du design des vitrines, la publicité vive.

Bien que pendant le XIX^e^ siècle la publicité soit considérée comme une escroquerie, une ruse, opinion partagée aussi par les représentants de l'ancien commerce dans *Au bonheur des dames* « Foi d'honnête homme ! je rougirais d'employer de tels moyens. Depuis près de cent ans, le Veil Elbeuf est connu, et il n'a pas besoin à la porte de pareils attrape-nigauds »[31]. Mouret, le patron du fameux magasin, a une vision très moderne, comprenant très bien le pouvoir de la publicité :

> La grande puissance était surtout la publicité. Mouret en avait à dépenser par an trois cent mille francs de catalogues, d'annonces et d'affiches. Pour sa mise en vente des nouveautés d'été, il avait lancé deux cent mille catalogues, dont cinquante milles à l'étranger, traduit dans toutes les langues. [...] Il professait que la femme est sans force contre la réclame, qu'il finit fatalement par aller au bruit[32].

Cette attitude ouverte, prévisionnelle, lui apporte de la gloire. Pourtant, on ne peut pas ignorer les effets négatifs de la publicité sur le consommateur comme« l'encouragement du matérialisme, la manipulation des consommateurs à acheter des produits et des services dont ils n'ont pas besoin; la perpétuation des stéréotypes ».[33] Mouret, lui aussi est conscient que la publicité attire les femmes dans son magasin, et la possibilité de trouver la marchandise de toutes les anciennes boutiques dans un seul endroit facilite les « achats inutiles » ; il explique ce mécanisme très simple au baron Hartmann « …et, de comptoir en comptoir, la cliente se trouvait prise, achetait ici l'étoffe, plus loin le fil, ailleurs le manteau, s'habillait, puis tombait dans des rencontres imprévues, cédait au besoin de l'inutile et du joli ».[34]De l'autre côté on peut voir la publicité, implicitement celle faite pour le magasin Au bonheur des dames comme un moyen d'information du public, car

[31] Emile Zola, *op.cit.* p. 53-54.
[32] *Ibid*., p. 281
[33] Cristinel Dobre, *op.cit.*,p. 156
[34] Emile Zola, *op. cit.* p. 108

> la plupart des messages ont un but informatif ; il est difficile de faire une délimitation entre la publicité informative et la persuasive ; les consommateurs ont la liberté de prendre en considération les messages auxquels ils sont exposés, quand ils décident d'acheter quelque chose ; ils ne peuvent pas être déterminés à acheter des produits qui ne leur offrent pas de satisfactions ou de bénéfices personnels.[35]

On peut dire avec Bernard Cathelat que la publicité est « une production de la société qui fournit sa finalité et son langage».[36] Mais en même temps elle est aussi génératrice de culture « par sa nécessaire promotion de l'innovation et par sa quête permanente de l'originalité »[37]. Selon le même auteur il serait « naïf de ne voir en la réclame que roublardise commerciale et boniments aguicheurs. Toute annonce, pour qui veut la décoder, propose un modèle culturel dont l'objet commercial est le support et le symbole durable. »[38]

Un aspect remarquable pour cette époque est la capacité des commerçants de comprendre l'importance de l'image, la force d'attirer la clientèle par l'aspect du magasin et par son nom. Les petits commerçants n'accordent pas beaucoup d'importance à cet aspect. On peut voir l'image du Vieil Elbeuf, le magasin de l'oncle de Denise, qui a un air dépassé, délabré qui n'attire pas de regards d'admiration, qui n'excite pas le désir d'y entrer, bien qu'il renvoie à la tradition : « ils aperçurent une enseigne verte, dont les lettres jaunes déteignaient sous la pluie : Au Vieil Elbeuf, draps et flanelle, Baudu, successeur de Hauchecorne ».[39] Cette image est particulièrement frappante parce que placée en face du gigantesque magasin de nouveauté elle étonne tous les passants. Ses dimensions, le savoir de sa composition, les ornements dorés, la sensibilité des figures féminines, qui y figurent ont un impact sur celui qui regarde : « Dans le pan coupé donnant sur la place Gaillon, la haute porte, toute en glace, montait jusqu'à l'entresol, au milieu d'une complication d'ornements, chargés de dorures. Deux figures allégoriques, deux femmes riantes, la gorge nue et renversée, déroulaient l'enseigne: Au Bonheur des Dames »[40].

L'aménagement des vitrines y est pour beaucoup un dans la séduction exercée sur le public, voire la clientèle. La vitrine comporte la stratégie la plus proche, à la portée des commerçants qui désirent faire de la publicité de leurs produits. La manière d'arranger la marchandise dans la vitrine a son importance, car cela représente le premier contact entre le magasin et l'acheteur. La vitrine peut fournir des informations sur : le type de la marchandise vendue, la position du magasin sur le marché (magasin aux produits haut ou bas de gamme),

[35] Cristinel Dobre *op.cit.*,p. 158
[36] Cathelat Bernard, *Publicité et société*, Paris, Édition Payot, 1992, p. 235
[37] Idem.
[38] Idem.
[39] Emile Zola, *op. cit.* p. 34
[40] *Ibid.*, p. 30

l'histoire du magasin, la marque des produits, leur qualité et des services. La conception des vitrines dans *Au bonheur des dames* témoignent d'une véritable « mise en abyme » de l'expérience romanesque naturaliste. L'observation directe des objets, des choses est doublée d'un réarrangement, une recomposition dont l'ordre ou l'emplacement est à même de produire une signification nouvelle.

Au début du roman, Denise qui arrive de province s'attarde devant la vitrine du Au bonheur des dames, étonnée par l'arrangement des objets et des couleurs, ce qu'elle n'avait jamais vu dans le petit magasin de nouveautés où elle avait travaillé. La disposition des objets commence par le toit de cabane en trompe-l'œil qui joue sur la confusion de la perception de celui qui regarde. Ensuite c'est la présentation des gants et des bas ou le tissu et la couleur épouse le corps dans une vision toute sensuelle:

> un arrangement compliqué: en haut, des parapluies, poses obliquement, semblaient mettre un toit de cabane rustique; dessous, des bas de soie, pendus à des tringles, montraient des profils arrondis de mollets, les uns semés de bouquets de roses, les autres de toutes nuances, les noirs à jour, les rouges à coins brodés, les chairs dont le grain satiné avait la douceur d'une peau de blonde; enfin, sur le drap de l'étagère, des gants étaient jetés symétriquement, avec leurs doigts allongés, leur paume étroite de vierge byzantine, cette grâce raidie et comme adolescente des chiffons de femme qui n'ont pas été portés.[41]

C'est un espace en quelque sorte saturé d'objets étalés, pour que « le regardeur » aille de surprise en surprise jusqu'à l'épuisement de cette offre abondante. La phrase semble mimer un émerveillement progressif de celui qui regarde. D'abord c'est la couleur qui l'emporte. C'est une symphonie de couleurs et de lumière : le rouge et le bleu vifs, le noir profond contrastant avec le blanc, s'ajoutent aux couleurs plus sobres, aux pâleurs, au crème. La grande surprise est révélée à la fin, un point d'originalité de la maison, à même de faire sensation, de capter l'attention de ceux qui désirent l'exclusivité de leurs achats. Il s'agit de soies dont le magasin « Au bonheur des dames » était le seul à avoir la propriété : les soies Paris Bonheur et Cuir d'or.

> Mais la dernière vitrine surtout les retint. Une exposition de soies, de satins et de velours, y épanouissait, dans une gamme souple et vibrante, les tons les plus délicats des fleurs: au sommet, les velours, d'un noir profond, d'un blanc de lait caillé; plus bas, les satins, les roses, les bleus, aux cassures vives, se décolorant en pâleurs d'une tendresse infinie; plus bas encore, les soies, toute l'écharpe de l'arc-en-ciel, des pièces retroussées encoques, plissées comme autour d'une taille qui se cambre, devenues vivantes sous les doigts savants des commis; et, entre chaque motif, entre chaque phrase colorée de l'étalage, courait un accompagnement discret, un léger cordon bouillonné de foulard crème. C'était là, aux deux bouts, que se trouvaient, en piles colossales, les deux soies dont la maison avait la propriété exclusive, le

[41] *Ibid.*, p. 31

> Paris-Bonheur et le Cuir-d'or, des articles exceptionnels, qui allaient révolutionner le commerce des nouveautés.[42]

Dans le soin de réaliser ces vitrines aucun détail n'est laissé au hasard. L'étalagiste fantasme sur les foules d'acheteurs obstruant les trottoirs. Rien d'étonnant à ce que l'on fasse l'éloge de ce talent d'étalagiste du patron qui joue sur un véritable choc du client :

> le premier étalagiste de Paris un étalagiste révolutionnaire à la vérité, qui avait fondé l'école du brutal et du colossal dans la science de l'étalage. Il voulait des écroulements, comme tombés au hasard des casiers éventrés, et il les voulait flambants des couleurs les plus ardentes, s'avivant l'un par l'autre. En sortant du magasin, disait-il, les clientes devaient avoir mal aux yeux.[43]

L'atmosphère du magasin est complétée par les mannequins placés stratégiquement pour attirer l'attention et mettre en évidence les tenues :

> A chaque marche, un mannequin, solidement fixé, plantait un vêtement immobile, costumes, paletots, robes de chambre ; et l'on eût dit une double haie de soldats pour quelque défilé triomphal, avec le petit marche de bois pareil au manche d'un poignard, enfoncé dans le molleton rouge, qui saignait à la section fraîche du cou.[44]

L'attrait d'un prix réduit n'est pas une composante négligeable pour l'acheteur. Le patron décide de vendre des produits au prix qu'il a acheté au fournisseur « Alors, c'est décidé, reprit-il, nous la marquons cinq francs soixante… Vous savez que c'est à peine le prix d'achat »[45]. C'est une stratégie très intelligente et intonative présente au XIX^{e} siècle comme ainsi de nos jours. Mais cela implique un problème de légalité, n'étant applicable que pour les produits périssables si le terme de validité est très proche ou pour les produits vestimentaires qui ne sont plus à la mode afin de pouvoir épuiser le stock.

Un moyen de fidéliser les clientes est représenté par les petits cadeaux offerts lors d'un achat. Mouret offre à ses clientes par exemple des bouquets de fleurs « une idée de Mouret (...) de petits bouquets de violettes blanches »[46]ou aux enfants « des images et des ballons »[47], portant le nom du magasin et promenés en ville comme une « réclame vivante ! »[48].

Le nom du magasin se retrouvait aussi sur les faces des voitures que Mouret à lancées dans Paris « à fond vert, réchampies de jaune et de rouge, et dont les panneaux fortement

[42] Idem.
[43] *Ibid.*, p. 79
[44] *Ibid.*, p. 300
[45] *Ibid.*, p. 68
[46] *Ibid.*, p. 459
[47] *Ibid.*, p. 281
[48] *Ibid.*, p. 281

vernis prenaient au soleil des éclats d'or et de pourpre »[49]. C'est une publicité mobile qui, baladée dans la ville, annonçait sur des pancartes « la mise en vente du jour ».

Grâce au développement de la presse, la publicité devient plus accessible au grand public et les produits vendus « Au bonheur des dames » deviennent connus par tout le monde « Votre soie, votre Paris-Bonheur, dont tous les journaux parlent »[50]. La force inimaginable de la publicité et ses effets sont visibles dans l'attitude des femmes « Cette soie, depuis que les réclames étaient lancées, occupait dans leur vie quotidienne une place considérable. Elles en causaient, elles se la promettaient, travaillées de désir et de doute »[51].

Les nouvelles circulent encore plus vite à l'aide de la publicité bouche à bouche lors de leurs rencontre à une tasse de thé ou à un bal. Discuter de leurs tenues, de la qualité des matériels, du prix payé et du magasin d'où elles font leurs achats c'est toujours une forme de publicité.

Le magasin offre à ses clients aussi des expériences inédites. Denise prend son rôle de chef au sérieux et organise un spectacle, un concert et un bal, pour présenter à cette occasion la musique du magasin. Il faut capter non seulement l'œil, mais aussi l'oreille du client. « Les journaux s'en occupèrent »[52] et le magasin devient le principal sujet de discussions.

Il n'est pas surprenant que Mouret ait pensé à employer dix commis à ne s'occuper que de la publicité. Les efforts communs de tous les employés, la responsabilité personnelle, les idées inédites de Mouret, les investissements massifs dans la publicité « trois cent mille francs par an »[53] transforment « Au bonheur des dames » dans une légende vivante qui envahit «définitivement les journaux, les murs, les oreilles du public, comme une monstrueuse trompette d'airain, qui, sans relâche ; soufflait aux quatre coins de la terre le vacarme des grandes mises en vente »[54].

« La femme est sans force contre la réclame »[55] voilà une phrase qui pourrait figurer en exergue du roman.

[49] *Ibid.*, p.122
[50] *Ibid.*, p.112
[51] *Ibid.*, p. 112
[52] *Ibid.*, p. 411
[53] *Ibid.*, p. 281
[54] *Ibid.*, p. 451
[55] *Ibid.*, p. 281

Conclusion

« La créativité sans stratégie, cela s'appelle de l'Art. La créativité avec de la stratégie, cela s'appelle de la "publicité ». (Jef Richards) Dans *Au bonheur des dames* les deux, et la créativité et la stratégie sont présentes. Observateur scrupuleux de l'époque, Zola nous offre par son roman un petit manuel de marketing. Son écriture fait voir en filigrane des informations sur les quatre éléments que comporte le marketing-mix pour les grands magasins. Il nous fournit des informations sur la politique de produits, de prix, de distribution et de communication. Nous sommes renseignés sur la gamme de produits proposée aux consommateurs, une gamme de plus en plus variée et sur les prix toujours plus accessibles. Les moyens de distribution classiques connaissent un progrès aussi, les magasins étant plus raffinés et plus ouverts vers les consommateurs. La distribution vers des magasins est complétée par celle par correspondance. On assiste à un changement dans les habitudes et les mentalités des gens. On insiste sur la publicité, moyen de communication très pratiqué par les grands magasins du siècle. De là la lutte entre les magasins et le choix plus informé des consommateurs.

Une étude comparative entre la publicité présentée par Zola dans *Au bonheur des dames,* la publicité envisagée par Balzac dans *César Birotteau* et la publicité moderne étudiée par Roland Barthes dans son *Système de la Mode* et non seulement pourrait apporter des idées importantes sur le spécifique et l'évolution de cette problématique.

Bibliographie

- Adam, Jean-Michel et Bonhomme, Marc, *L'argumentation publicitaire – Rhétorique de l'éloge et de la persuasion,* Paris, Armand Colin, 2007.
- Baker, Michael J., *Manual de marketing*, Bucureşti, Ed. Codex, 1998.
- Cathelat Bernard, *Publicité et société*, Paris, Édition Payot, 1992.
- Charpy Manuel, *Formes et échelles du commerce d'occasion au XIX*e *siècle. L'exemple du vêtement à Paris*, Revue d'histoire du XIXe siècle, en ligne, 24/2002, mise en ligne le 20 juin 2005, consulté le 19 janvier 2015.
- Chevrel, Claudine, *Une histoire des grands magasins,* paru dans la revue SABF (Sté des Amis de la Bibibliothèque Forney) 2012 - Bulletin n° 193.
- Cîrnu, Rodica Mihaela, *Publicitatea sau arta de a convinge*, Bucureşti Ed. Didactică şi Pedagogică, 2004.
- Coman, Cristina, *Relaţii publice principii şi strategii*, Bucureşti, Ed. Polirom, 2001.
- Dicţionarul explicativ al limbii române, http://dexonline.ro/definitie/publicitate, accessé le 19 janvier 2015(n.t.)
- Garrigou-Lagrange, André et Penouil, Marc, *Histoire des faits économiques de l'époque contemporaine*, 2nd éd., Paris, Dalloz, coll. Précis Dalloz, 1986.
- Gosmann, Angela, *Zola, a business historian,* Literature, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010.
- Guimard, Paul, *Rue du Havre,* Ed. Gallimard, Paris,1982.

- Hill E., O' Sullivan T., *Marketing*, Bucureşti, Ed. Antet, 1997.
- Le Petit Robert 1, Dictionnaire de langue française, Paris 1988.
- Luc Marco, *Le bazar, chaînon manquant entre le magasin de nouveautés et le grand magasin : opportunités et risqué au début du XIXe siècle (1),* Responsabilié et environnement N° 55 JUILLET 2009.
- Mihaela Nicola, Dan Petre, *Introducere în publicitate*, ediţia a 2-a, Bucureşti, Ed. Comunicare.ro, 2009, http://www.scribd.com/doc/28442382/Introducere-in-publicitate-Dan-Petre-Mihaela-Nicola, consulté le 19 janvier 2015.
- Rey Pierre-Louis, Rose Fortassier, *Les Ecrivains français et la mode, de Balzac à nos jours*. In: Romantisme, 1990, n°67.
- Silveira (da), Piedade, « Les magasins de nouveautés », dans Tétart-Vittu, Françoise, Silveira (da), Piedade, Join-Diéterle, Catherine, (préf.), et al., *Au paradis des dames : nouveautés, modes et confections, 1810-1870*, Paris, Paris-Musées, 1992.
- Vivian, John, *The media of mass communication*, Allyn and Bacon, 5th édition, 1999.
- Zola, Emile, *Au bonheur des dames*, Lausanne, Editions Rencontre, 1961.

ABOUT THE LABYRINTH OF SELF-KNOWLEDGE AND THE MYTH OF INTERNAL HAPPINESS

Adrian IANCU
"Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Life as a maze of self-knowledge is the basis of narrative fiction novel that acquires voltage autobiographical confession that alter ego through storytelling. Character biography is punctuated by moments that character is destiny into the irrational. Convicted, based on ambiguous charges, Petrini's destiny is to probe his own interiority in search of truth, landscape marked by two lines of force: the myth of happiness through love and death as a unique phenomenon, irepetabil.The destiny of the individual is a maze, then out of this labyrinth, in other words, freedom, escape, is the enigma of happiness. Saving solution is love, love with all ethical connotations that it generates. The sequence of the end of the novel is eloquent.

Keywords: maze knowledge, inner happiness, inner dialogue, self-consciousness, narrative discourse

Odată cu apariţia personajului Victor Petrini în peisajul romanului românesc, itinerariul cristalizării conştiinţei de sine atinge, cu siguranţă, dacă ne raportăm la tot ce s-a scris până în momentul apariţiei romanului, apogeul. Scriind despre Petrini, personajul central din *Cel mai iubit dintre pământeni* de Marin Preda (vol.I-III, 1980), critica literară îl consideră un *"erou care crede în puterea spiritului şi în mitul fericirii prin dragoste"*[1]. Dacă la acestea adăugăm şi ideea că geometria interioară a lui Petrini rezultă dintr-o *"**experienţă** într-o **conştiinţă** prin intermediul aventurii"*[2], avem deja punctul de pornire pentru sondarea peisajului interior al personajului.

Viaţa ca labirint al cunoaşterii de sine constituie suportul narativ al romanului în care ficţiunea dobândeşte tensiune autobiografică prin confesiunea acelui alter ego povestitor. Biografia lui Petrini este jalonată de câteva momente în care destinul personajului se află sub semnul iraţionalului. Condamnat, pe baza unei acuzaţii ambigue, destinul lui Petrini este acela de a-şi sonda propria interioritate în căutarea adevărului, peisaj marcat de două linii de forţă: mitul fericirii prin iubire şi moartea ca fenomen unic, irepetabil.

"Moartea e un fenomen simplu în natură, numai oamenii îl fac înspăimântător. Vorbesc de moartea naturală, care adesea e o dulce ispită. Înainte de a fi depus aici în această celulă, din care nu voi mai ieşi decât pentru a intra într-o captivitate perpetuă, în plimbările mele solitare pe la marginea oraşului, pe poteci, uitându-mă în jos şi privind pământul, un sentiment senin se insinua în sufletul meu, la început de dragoste pentru el,

[1] Eugen Simion, *Prefaţă*, în Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni,* Editura Cartea Românească, ediţia a II-a, Bucureşti, 1984: *"Marin Preda a scris, în fond, un roman pe care n-aş putea să-l numesc decât romanul unei mari conştiinţe. Conştiinţa, întâi a unui mare prozator care judecă fără părtinire, fără mistificaţie (nici măcar aceea ce se bizuie pe un titanic sentiment al justiţiei!) o istorie în care forţele se confruntă în chip dramatic; conştiinţa, apoi, a unui erou care crede în puterea spiritului şi în mitul fericirii prin dragoste. Destinul îl loveşte de mai multe ori, însă înfrângerile nu-l împing spre negaţia valorilor şi nu-i sălbăticesc sufletul! Victor Petrini atinge, într-o lume confuză, condiţia tragicului, pentru că nu se îndoieşte de puterea spiritului de a rămâne demn şi necruţător în suferinţă. Iubirile şi întâmplările absurde îl aruncă în braţele deznădejdii şi ale onoarei, spiritul îi dă însă forţă să treacă prin ele, nu netulburat (mit învechit al omului clasic) ci neliniştit şi lucid, luciditatea fiind forma demnităţii sale"*. (p.30).

[2]Op.,cit: p.7.

pământul negru, tăcut, liniştit, apoi de atracţie, de dorinţă, un fel de melancolie, de nostalgie blândă, de a mă culca pe el şi a rămâne întins pentru totdeauna. „

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.33)

Rodul unei conştiinţe nu trebuie să dispară, ci trebuie să mărturisească despre frământatul destin al personajului. De altfel, textul romanului se structurează din dorinţa de a mărturisi, din necesitatea de a face cunoscut celuilalt/celorlalţi aspecte relevante din arhipelagul individualităţii.

"Prietenul meu, fostul judecător, m-a sfătui să scriu pe larg cum s-au petrecut lucrurile şi să-i dau lui, care mi-e avocat mărturisirea, s-o aibă pentru ultima înfăţişare la proces […]"

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.34-35)

Dacă admitem că destinul personajului este un labirint, atunci ieşirea din acest labirint sau, altfel spus, libertatea, evadarea, este enigma fericirii. Pentru Petrini soluţia salvatoare este dragostea, iubirea cu toate conotaţiile etice pe care aceasta le generează. Secvenţa din finalul romanului este elocventă în acest sens.

"Mi-am recitit acest lung manuscris şi dincolo de ceea ce el conţine, m-a uimit barbaria concretului, pe larg etalat, şi cu plăcere vizibilă, şi pe care nu l-am putut ocoli fiind încredinţat că altfel m-aşi fi chinuit îndelung, fără să obţin spiritualmente, eliberarea totală a conştiinţei mele de ceea ce am trăit. Am fost ispitit, o clipă, să-l arunc pe foc. Şi totuşi, mi-am spus, trebuie să-i dau drumul să meargă."

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, III, p.316-317)

Există mai multe moduri de a citi această carte, mai multe posibile trasee de lectură prin labirintul narativ al textului ei. Putem desluşi în ea un roman filozofic sau un roman, de ce nu, politic sau unul psihologic, dar dacă focalizăm atenţia noastră asupra personajului central Victor Petrini, putem vorbi despre sondarea adevărului despre sine, adevăr care nu se lasă descoperit, în cazul acesta, nici prin sondarea interiorităţii, nici a exteriorităţii acestuia, ci prin proiecţia/raportarea personajului referenţial, la celălalt/ceilalţi.Discursul narativ se constituie într-un dialog interior în căutarea adevărului, al propriului adevăr al personajului, în acea cădere liberă în care acesta dă impresia că se află. Petrini trăieşte, pe parcursul destinului său, drama pierderii de sine şi dramatismul regăsirii în alte ipostaze[3].

Uitarea de sine ia forma contopirii cu pământul (*"[…] şi privind pământul, un sentiment senin se insinua în sufletul meu", Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.33)*, sursa vegetalului, a existenţei primare. Personajul depăşeşte, însă, starea de cădere, de uitare de sine, prin implicarea în derularea existenţei sale, secvenţial, prin proiecţii ale eului asupra celorlalte personaje. Exceptând secvenţa iniţială şi cea finală, substanţa narativă a romanului este constituită de progresiva *"mărturisire" întru existenţă*. Romanul devine un jurnal, în sensul cel mai bun al cuvântului, al fiinţării unei conştiinţe, iar modalitatea de realizare artistică este una aparte: sondarea profunzimii reliefului interior al unei conştiinţe. Drama, tragicul existenţei personajului Petrini vine din faptul că acesta se străduieşte să găsească legături de cauzalitate între situaţii şi trăiri aflate în două planuri diferite: situaţii exterioare şi independente de conştiinţa de sine şi trăiri ale eului de profunzime. Din acest

[3]Mihai Şora, *Despre dialogul interior*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995: *"Vorbind despre CĂDERE, vorbim despre ultima condiţie a dialogului, cea care – umplând, prin adăugarea la celelalte, porţiunea rămasă până la ea neocupată în câmpul condiţiilor – îi este şi condiţia suficientă: cea care, odată scoasă la lumină, dă în sfârşit seama exhaustiv de drama dialogicităţii, care nu e altceva decât drama pierderii de sine: căci cea mai sigură cale de a te pierde este de a începe să te preferi şi nu există şanse să te găseşti decât dacă începi prin a te uita (să căutăm, de pildă, adevărul: dacă îl vom găsi cu adevărat, ceea ce vom fi găsit va fi propriul nostru adevăr; dar dacă ne propunem în mod deliberat să căutăm ceea ce numim adevărul nostru, niciodată, niciodată nu vom întâlni adevărul)"*. (p.96).

moment, istoria unei conştiinţe marchează destinul personajului al cărui relief interior ni se dezvăluie pe parcursul discursului narativ. Ni se dezvăluie relaţia tată-fiu.

"Simţeam că în alcătuirea intimă a fiinţei mele exista o lege şi în a lui nu, şi cum putea trăi fără această lege, sau ce lege îl călăuzea?"

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.35)

De fapt, nu e vorba aici, în mod direct, de vreo lege interioară, a conştiinţei de sine, ci, pur şi simplu,de moduri de viaţă şi scări de valori diferite, după care, fiecare din cei doi, în parte, măsoară importanţa şi liniile de forţă ale destinelor lor, de altfel, atât de diferite.Transparenţa portretului de adolescenţă a lui Petrini dezvăluie repere interioare de o simplitate genuină, amplificate, mai târziu, prin trăiri, şi de o complexitate şi unicitate ieşite din comun.

"Am fost un adolescent dur şi turbulent, dar rău conştient nu i-am făcut pe atunci decât mamei, fiindcă pentru duritatea mea am fost pedepsit (fără să mai spun că violenţa gândirii îmi era respinsă, nu totdeauna uşor, e adevărat, dar pătrundea greu în suflete şi când pătrundea apărea ura împotriva mea, aversiunea instinctivă de apărare).

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.36)

Analizată retrospectiv, *"tinereţea e o trufie, rareori o valoare",* iar la polul opus tinereţii, moartea, care aduce indivizii la acelaşi numitor comun, nu reprezintă deloc o soluţie care să corespundă principiilor eticii.

"Tinereţea e o trufie, rareori o valoare. Cel puţin în cazul meu, trufia mi-a apărut în conştiinţă într-o zi când am citit în Platon următoarea afirmaţie: <<Dacă moartea ar fi sfârşitul a tot, cei mai în câştig ar fi ticăloşii, moartea i-ar elibera şi de timp şi de suflet şi de păcate… şi tăcerea care s-ar lăsa peste mormintele lor ar fi egală cu a celor care au fost virtuoşi>>".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.36-37)

Luciditatea precoce este dobândită şi asumată ca urmare a pierderii credinţei în Dumnezeu şi va fi recuperată mai cu seamă ca eliberare decât ca debulosare şi pierdere a reperelor existenţiale.

"Aici e cazul să adaug că deşi aveam pe atunci abia şaisprezece ani, îmi pierdusem de mult credinţa în Dumnezeu şi în viaţa viitoare nu prin vreun proces dramatic, ci pe nesimţite, prin lipsa simplă de credinţă a altora, care spuneau, de pildă, la un pahar, cu veselie, sau fără vreo zguduire: ai murit, te mănâncă viermii… sau: sufletul nu se duce nici în rai, nici în iad, fiindcă nu s-a întors nimeni de acolo să ne spună cum e…"

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.37)

Nici din categoria eroilor dostoievskieni nu face parte Petrini, pentru că nu acţionează conform schemei asumării libertăţii ca urmare a lipsei unui arbitru ori judecător absolut, de unde şi conceptul de a trăi *"sentimentul fără religie, fără evaziune mistică".*

"În loc să fiu neliniştit, turmentat ca un erou dostoievskian că dacă Dumnezeu nu există totul ne este permis, dimpotrivă, simţeam o jubilaţiune liniştită că sunt liber de credinţă şi nici un imbold de a răvăşi ceva nepermis nu mă ispitea. ".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.38-39)

Raţionamentul duce înspre punerea în discuţie a ideii de păcat, idee care îl va urmări pe Victor Petrini şi care va contribui la constituirea unei interiorităţi puternic conturată a acestuia.

"<<Care păcate, mamă, i-am strigat în faţă, ce păcate ai făcut tu? Ce înţelegi tu prin păcat? Trebuie să-mi spui, fiindcă trebuie să ştii, altfel nu ţi-ar fi atât de frică să-l faci! Ai omorât pe cineva, sau ai vrut să-l omori? Ţi-ai omorât bărbatul ca să trăieşti cu altul? >>"

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.51)

Întrebarea revine, obsesiv, ceva mai târziu căpătând o altă formă, în opoziție cu ideea de virtute. Păcatul, sub cele şapte forme *"capitale"*, capătă nuanțe diferite de la un individ la altul.

"Ce era păcatul? Ea trebuia să ştie, să cunoască această temere subterană, care făcea să existe pe lume virtuoşi sau doritori de virtute. <<Ei, am repetat, îmi spui şi mie ce este păcatul? Înţeleg că nu poţi să-l spui pe al tău, dar ce înseamnă în general, a păcătui?!>>. <<Eşti copil, zise ea, o să afli singur ce e>>. „

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.52-53)

Conştientizarea înţelesului noţiunii de păcat apare la Petrini destul de devreme, dar într-o altă accepţiune decât a celor din preajma sa. El face apel la exemplul biblic cu femia desfrânată pentru a ajunge, în cele din urmă, la concluzia că trăieşte într-o lume *"impură"*.

"<<Ce e, mamă, am spus eu când tata s-a oprit. Mă adresasem ei, care suferea cu adevărat, şi nu lui, care era doar jignit şi înspăimântat că lumea o să mă arate cu degetul, ca şi când n-aş fi fost bărbat ci fată mare. „

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.71)

Petrini descoperă răspunsul la întrebarea pusă mamei şi, odată cu acesta, şi lipsa de linearitate a destinului uman. Discontinuitatea apărută în relaţia dintre părinţi produce efecte.

"Crezi mamă, că nu ţi-am ghicit păcatul? Te-ai măritat fără să iubeşti şi nici pe urmă nu l-ai iubit pe tata, şi nu fiindcă ţi-ar fi plăcut altul, ci aşa. Dar de măritat te-ai măritat, în loc să te fi dus într-o mânăstire. „

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni,I, p.72)

În căutarea adevărului despre sine, în sondarea conştiinţei de sine, Petrini se descoperă pe sine analizând actele şi acţiunile celorlalte personaje. Proiecţia capătă forma punerii personajului în situaţia celuilalt.

"[...] era clar, Nineta nu ezitase să curme o viaţă care <<nu mai mergea>>.

Acum am o iluminare: nici a mea nu mai merge, adică n-ar mai merge chiar dacă printr-un miracol aşi evada şi reuşi să fug din ţară."

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.77)

Interioritatea indisolubil legată de exterioritate, de *"ataşamentul faţă de viaţă"*, viaţa ca speranţă, ca formă a libertăţii conştiinţei de sine este dominată de ideea de *"încătuşare"*, ca gest ultim al pierderii speranţei de a mai exista.

"Astfel voi înlătura printr-un act de violenţă supliciul care mă aşteaptă, căci nu pierderea totală a libertăţii mă sperie, ci ataşamentul meu faţă de viaţă, care m-ar tortura: eşti încătuşat, vei muri fără speranţă.

Mai bine s-o sfârşim înainte!"

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.77)

Închiderea în sine, în peiajul său interior este, pentru Petrini, mai puternică decât tumultul vieții.

"[...] conştiinţa noastră este adesea atât de blindată încât poţi să tragi şi cu tunul în ea şi nu se clinteşte şi asta nu pentru că suntem atunci ticăloşi, monştri sau pur şi simplu canalii (e un fenomen natural şi misterios)".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.78)

Interioritatea este stăpânită de *"lumea pură a ideilor"*, atunci când *"experienţa de adolescent"* este marcată de liniile de forţă ale eului.

"Trebuie să spun că din experienţa de adolescent trăsesem concluzia că trebuie să stau liniştit, nici o fată nu se va îndrăgosti de mine şi că lucrul cel mai bun pe care îl aveam de făcut era să-mi văd de treabă, să-mi urmăresc ţelul meu, adică să ajung cineva în filozofie [...]"

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.79)

Transgresia în lumea ideilor accentuează reperele interiorităţii în contrast cu cotidianul banal, lucru oarecum firesc, pentru un student le filozofie.

"[...] simţeam cum gândurile îmi zburau din nou cu elan spre lumea pură a ideilor şi uitam multă vreme că pe lume există şi o altfel de dragoste. „

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.80)

Petrini îşi sondează interioritatea în raport cu exterioritatea, căci, de altfel, cele două laturi ale eului nu pot fi niciodată privite, analizate separat, într-o încercare de autodefinire a lui.

"Mă uitam totuşi, adesea, în oglindă, îndelung, să descopăr de ce nu inspiram măcar simpatie. Hm! Aveam figura frumoasă fizic, dar urâtă în expresie. Frumuseţea era a trăsăturilor, urâţenia consta în ceva inefabil."

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.80)

Avem, în rândurile de mai sus, prin intermediul autoportretului, *"imaginea sufletului"* (C.G.Jung) personajului, imagine în care interioritatea şi exterioritatea se îngemănează; trăsături ale interiorităţii transpar şi prind contur pe suprafaţa exterioară a eului[4]. Imaginea sufletului este proiectată în oglindă (*"Mă uitam, totuşi, adesea, în oglindă, îndelung, să descopăr de ce nu inspiram măcar simpatia", Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, p.80)*[5]. Proiecţia imaginii despre sine se produce mai întâi în oglindă, mai apoi locul oglinzii va fi luat de celălalt ca persoană/personaj aflat în preajma lui Petrini. Cu alte cuvinte, exilul interior ca formă a proiecţiei interiorităţii/exteriorităţii personajului, pe fundalul imaginii peisajului interior al celuilalt, salvează personajul de căderea în patologic şi îl direcţionează înspre căutarea adevărului despre sine, fapt care poate lua forma sondării eului moral, psihologic, etic, proces în plină dezvoltare, în context existenţial[6]. Calea căutării adevărului despre sine presupune definirea cu stricteţe a unui *"întreg complex de reprezentări care constituie centrul câmpului conştiinţei*[7], ci proiecţia acestui *"complex de reprezentări"* pe fundalul *"imaginii sufletului"* celuilalt, exilarea în celălalt prin *"a trăi prin"* celălalt, etapă superioară lui *"a trăi din"* fapte şi evenimente aflate în exterioritate şi reflectate în interioritatea personajului.

Căutarea adevărului despre sine înseamnă viaţă, existenţă, asumarea destinului, însuşirea unui itinerar posibil, unul din multele şi *"halucinantele"* itinerarii posibile ale vieţii.

"Un filozof francez, de origine română şi care şi-a trăit tinereţea în ţară, influenţat de Kierkegaard, se întreba într-unul din aforismele lui, cu dispreţ la adresa

---

[4]C.G.Jung, *Tipuri psihologice*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997: *"Imaginea sufletului reprezintă un caz special de imagini psihice, produse de inconştient. După cum persoana, atitudinea exterioară, apare în vise în general sub chipul anumitor persoane posedând într-un grad foarte marcat calităţile corespunzătoare, tot astfel inconştientul figurează sufletul, atitudinea interioară, prin persoane reprezentând calităţi corespunzătoare sufletului. O astfel de imagine se numeşte imagine a sufletului"* (p.481).

[5]Op.,cit.: *"Dacă imaginea sufletului este proiectată, apare o legătură afectivă necondiţionată cu obiectul. Dacă nu este proiectată, apare o stare de relativă neadaptare, numită de Freud narcisism. Proiectarea imaginii sufletului dispensează de preocuparea legată de procesele lăuntrice atâta vreme cât comportamentul obiectului concordă cu imaginea sufletului. Subiectul este pus astfel în situaţia de a-şi trăi şi dezvolta persoana proprie"* (p.483).

[6]Op.,cit.: *"Dacă imaginea sufletului nu este proiectată, apare cu timpul o diferenţiere de-a dreptul patologică în relaţiile cu inconştientul. Subiectul este inundat în măsură crescândă de conţinuturile inconştiente pe care nu le poate nici utiliza şi nici prelucra în vreun fel, din cauza relaţiei sale defectuoase cu obiectul. E de la sine înţeles că astfel de conţinuturi prejudiciază în bună măsură raportul cu obiectul"* (p.483).

[7]Op.,cit.: *"Eu. Prin "eu" înţeleg un complex de reprezentări care constituie câmpul conştiinţei mele şi care îmi pare a poseda un grad înalt de continuitate şi de identitate cu el însuşi"* (p.460).

romancierilor şi a pretenţiei lor că spun ceva descriind vieţile oamenilor: ce este o viaţă? Iar eu întreb: ce este altceva? O viaţă este totul şi felul cum se desfăşoară ea este adesea halucinant. „

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.106)

Coagularea conştiinţei de sine a personajului literar, cunoaşte la Petrini, punctul maxim, prin replierea, închiderea în sine (*"bârlogul în care să zicem că am fi reuşit să ne retragem", Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, p.106)* şi desăvârşirea prin proiecţia interiorităţii asupra celuilalt în căutarea adevărului despre sine.

"Dacă am rămâne la această seninătate care ne atinge ca o aripă dulce sufletul! E cel dintâi adevăr, cel adânc, care nu doare."

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.87)

Aflarea adevărului despre sine (*"curiozitatea"* aflării adevărului despre sine) prin *"aşa-zisa luciditate"* îl defineşte şi substanţializează personajul Victor Petrini[8]. Drumul pe care îl parcurge îl plasează într-un continuu *"proces de diferenţiere"* (C.G.Jung)[9] faţă de şi în confruntarea cu celălalt, care este semenul său. A gândi înseamnă a se afirma pe sine, mai mult sau mai puţin în opoziţie cu o aşa-zisă normă colectivă, a se constitui prin liniile de forţă ale gândirii ca particularitate, nu neapărat contrară normei colective, ci mai degrabă ca eliberare prin *"înflorirea fiinţei"*[10].

"Ce înseamnă însă a gândi, adică a te gândi? În actualul stadiu în care se află gândirea umană, a te gândi înseamnă în realitate a întări de fapt un gând deja format. De aceea, de pildă, rar se întâmplă ca sfaturile să fie urmate. Individul merge orb înainte sub puterea gândului său, devenit obsesie."

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.332)

Petrini distinge între noţiunea de fericire, care nu este un dat, ci o stare care trebuie dobândită, şi *"înflorirea"* interiorităţii, îmbogăţirea în elemente şi repere ca urmare a actului de a gândi, ca reflectare în sine a unui *"gând deja format"*, de dezvoltare a acestuia cu riscul de a înainta până în punctul în care dilatarea gândului, înflorind în interioritatea sa, riscă să se transforme în obsesia actului reflexiv. În căutarea adevărului despre propria interioritate, în sondarea unor zone care să aducă elemente stabile, capabile să o consolideze, prietenia, legătura, relaţia cu celălalt reprezintă o şansă pentru individ. Proiecţia eului în celălalt, prin relaţia care se stabileşte într-o prietenie, poate să aducă, chiar şi numai temporar, secvenţial, starea de linişte şi de siguranţă de sine.

---

[8]Op.,cit.: *"Individ. Individul este fiinţa în singularitatea ei; individul psihologic este caracterizat de psihologia particulară şi, în anume privinţă, unică ce îi este proprie"* (p.486).

[9]Op.,cit.: *"Individuaţie. Noţiunea joacă un rol nu lipsit de importanţă în psihologia noastră. Individuaţia este, în genere, un proces de formare şi particularizare a individului, în special de dezvoltare a individului psihologic ca fiinţă distinctă de ansamblu, de psihologia colectivă. Individuaţia este deci un proces de diferenţiere, al cărei ţel stă în dezvoltarea personalităţii individuale"* (p.487).

[10]Op.,cit.: *"Individuaţia se află mai mult sau mai puţim în opoziţie cu norma colectivă, căci ea este separare şi diferenţiere de general şi constituire a particularului, dar nu o particularitate căutată, ci una întemeiată aprioric în dispoziţia subiectului. Opoziţia cu norma colectivă este însă doar aparentă, căci la o examinare mai atentă, punctul de vedere individual nu este contrar normei colective, ci este doar altfel orientat. Calea individuală nici nu poate fi în opoziţie cu norma colectivă, deoarece opoziţia cu aceasta din urmă nu ar putea fi decât o normă contrară. Calea individuală nu este niciodată o normă. O normă apare pe baza totalităţii căilor individuale şi nu are legitimitate existenţială şi efect vitalizant decât atunci când există, în genere, căi individuale care tind să se orienteze din când în când după normă. Când are valoare absolută, o normă nu slujeşte la nimic. Un conflict adevărat cu norma colectivă apare doar atunci când calea individuală este ridicată la rangul de normă, ceea ce constituie intenţia individualismului extrem"* (p.488).

"Se întâmplă rar astfel de conjuncţii cu soarele prieteniei, fiindcă oamenii ori aleargă după fericire cu o femeie şi nu mai e loc în conştiinţa lor pentru alte bucurii, ori sunt obsedaţi de probleme de existenţă, o carieră pe care o urmăresc sau lupta acerbă să nu decadă după ce şi-au atins un scop".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.351)

Trecerea în revistă, actualizarea în conştiinţa de sine a prieteniilor care i-au jalonat existenţa sunt, pentru Petrini, tot atâtea prilejuri de proiecţia a eului pe un fundal pe care şi-l doreşte sigur şi liniştitor.

"La facultate am avut prilejul să mă împrietenesc cu doi colegi, dar repede acest început de prietenie s-a degradat din pricina unui alt treilea, un ins neînsemnat… Da, neînsemnat azi, dar poţi să ştii ce devine mâine

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.351)

Personajul analizează relaţia cu celălalt/ceilalţi în cadrul legăturii de prietenie, în care intervenţia unui individ lipsit de reale calităţi umane poate deregla echilibrul în sensul etic, moral al cuvântului, nu însă şi în înţelesul lui practic, pragmatic.

"Aceşti doi virtuali prieteni ai mei au crezut că pot da şi ei lovitura petrecând mii de ore lângă un astfel de ins… Tocmai ei, care se delectau acasă cu Rimbaud, Verlaine şi Samain… De la o vreme ori de câte ori ne dădeam o întâlnire, era prezent şi omul neînsemnat, prezenţă inexplicabilă la început pentru mine…"

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.352)

Ambianţa generată de sentimentul de prietenie deschide calea de pătrundere în lumea ideilor pe baza principiului verificabilităţii: adevărat – fals, valoare – non-valoare, din perspectiva convingerilor personajului[11].

"<<Ce găsiţi voi la idiotu-ăsta?>> <<De ce, mi-au răspuns ei, nu e idiot deloc, are multă intuiţie. Idioţenia e o armă, a adăugat cel la care ţineam eu cel mai mult. Şi el ştie s-o folosească. […] Inteligenţa afişată e orgoliul prostului, a reînceput cel pe care îl preţuiam eu cel mai mult şi aşi fi vrut să fim prieteni…>>"

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.352)

Simpla dorinţă de regăsire de sine, prin proiecţie în celălalt, sub forma prieteniei, se transformă în pasiunea de a căuta prietenia. Dorinţa în sine, la început stingheră, străină şi izolată, *"se filtrează într-un număr tot mai mare de elemente psihice"*[12]. Evoluţia destinului lui Petrini se situează între speranţa *"ca multitudine de forme egal posibile şi îmbucurătoare"*[13] şi problema *"fericirii interioare"* ca *"orientare spre viitor a stărilor de*

---

[11]Stelian Bălănescu, Pe Urmele Adevărului, Editura Excelsior, Cluj-Napoca, 2001: *"Putem astfel imediat vedea că lumea ideilor se separă din capul locului în două mari teritorii: de o parte domeniul ideilor, care se supun principiului verificabilităţii (adică opoziţiei adevărat-fals), de cealaltă parte domeniul convingerilor, cu geneză şi valoare epistemologică diferită"* (p.127).

[12]Henri Bergson, Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei, Institutul European, Iaşi, 1998: *"De exemplu, o dorinţă obscură se transformă, încetul cu încetul, într-o pasiune profundă. Veţi vedea că intensitatea redusă a acestei dorinţe se datora faptului că iniţial ea apărea străină şi izolată de restul vieţii interne. Puţin câte puţin, dorinţa, la început stingheră, se filtrează într-un număr tot mai mare de elemente psihice, inducându-le propria sa nuanţă; astfel, imaginea individului asupra unui ansamblu de factori se schimbă"*(p.34).

[13]Op.,cit.: *"Speranţa este o plăcere atât de intensă pentru că viitorul, de care dispunem după bunul nostru plac, ne apare sub o multitudine de forme egal posibile şi îmbucurătoare. Chiar dacă din această constelaţie de posibilităţi se va obiectiva cea mai dorită, celelalte vor trebui totuşi sacrificate, iar noi vom fi pierdut deja mult. Ideea de viitor, având în sine o infinitate de posibilităţi, este incomparabil mai fecundă decât viitorul însuşi; de aceea, speranţa este mai plăcută decât posesia, visul – decât realitatea"* (p.35).

conştiinţă"[14)].Fericirea interioară, ca rezultat al proiectării în viitor a stărilor de conştiinţă, eşuează însă. Interioritatea e dominată de sentimentul deziluziei, al stupefacţiei, al ridicolului situaţiei care anulează identificarea cu celălalt.Viitorul ca proiecţie a multitudinii de forme *"egal posibile şi îmbucurătoare"* ţine de ideea de libertate sau mai bine spus de eliberare, fără de care nici n-ar putea exista. Prietenia, ca formă de proiecţie într-o zonă a relaţiilor echilibrate ale conştiinţei de sine, debutează cu simpatia pentru celălalt aflat în situaţie limită echivalentă cu a personajului.

"Simpatia a trecut de la unul la celălalt fără nici o prudenţă şi cred [e vorba aici de judecătorul Ştefan Pop, n.n.] *că acest lucru a fost posibil fiindcă eram amândoi, în acele clipe, doi bărbaţi liberi, eu de Matilda, el de un lucru pe care aveam să-l aflu chiar atuci, o situaţie limită care îl silea deodată să răspundă la o întrebare neaşteptată: ce era el, judecător care aplica legea, sau funcţionar subaltern, şi încă dintre cei umili, al unor şefi ai regiunii?"*

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.353)

Sentimentul de simpatie se transformă într-unul de prietenie, atunci cînd cei doi se întâlnesc cu regularitate, comunică, trec în revistă fapte şi personaje, lucru care constituie, de altfel, o sursă inepuizabilă de uimire, surpriză şi reflecţie.Fericirea ca fapt psihologic e definită de Petrini în opoziţie cu nefericirea ca sursă a amintirilor dezagreabile, ca rememorare a eşecului, a faptului că, fără fericire, totul este întrucâtva pierdut căci lumea ideilor nu poate suplini fericirea ca trăire psihologică.

"Dacă n-ar exista fericirea altora, nu ne-am sinchisi de nefericirea noastră. Amintirile, bombardate zilnic şi sistematic de către cea pe care am iubit-o altădată, sfârşesc prin a se şterge. Dar apare regretul sfâşietor când îi vedem pe alţii trăind în armonie şi sufletul parcă ni se zbate ca într-un sac tolstoian în care e vârât Ivan Ilici înainte de a muri."

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.367)

Proiecţia eului pe fundalul peisajului interior al celuilalt, prin prietenie, în speranţa găsirii fericirii interioare, rămâne act neîmplinit. Astfel, în căutările sale, Petrini ajunge să realizeze proiecţia, ca formă a exilului interior, nu în celălalt ca subiect/personaj, ci în celălalt ca discurs narativ . Proiecţia în discurs narativ, în text, prin actul scrisului, generează, de fapt, un discurs dilatat în care conştiinţa de sine, şi existenţa se regăsesc ca linii de forţă capabile să direcţioneze conturarea interiorităţii şi procesul proiecţiei în discurs narativ a personajului literar.

Bibliografie

Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni,* vol.I-III, Ediţia a II-a, Prefaţă de Eugen Simion, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984;

*

Mihai Şora, *Despre dialogul interior*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995 ;

C.G.Jung, *Tipuri psihologice*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997 ;

Stelian Bălănescu, *Pe Urmele Adevărului*, Editura Excelsior, Cluj-Napoca, 2001 ;

Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei*, Institutul European, Iaşi, 1998.

[14]Op.,cit.: *"Fericirea interioară este, ca şi pasiunea, un fapt psihologic izolat ce va ocupa iniţial un pliu al sufletului, câştigând puţin câte puţin, teren. La un nivel inferior, ea poate fi adusă în imediata apropiere a orientării spre viitor a stărilor de conştiinţă. Ulterior, ca şi cum atracţia viitorului le-ar diminua greutatea, ideile şi senzaţiile noastre se succed cu rapiditate sporită; gesturile pe care le facem încep să nu ne mai coste acelaşi efort. Atingând punctul culminant, în stare de fericire extremă, percepţiile şi amintirile noastre se îmbogăţesc cu o calitate inexplicabilă, comparabilă unei călduri sau lumini stranii, care ne este atât de necunoscută încât, în anumite momente, întorcându-ne asupra noastră înşine, ne încearcă uimirea de a fi"* (p.35).

PLACE APPELLATIVES AND PLACE NAMES IN ROMANIAN. SPECIAL ATTENTION PAID TO THE TOPONYMS OF BISTRA AND SEBEŞ VALLEYS (CARAŞ-SEVERIN COUNTY)

Diana BOC-SÎNMĂRGHIŢAN
"Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara

Abstract: Even if the opinions of experts do not unanimously agree on the relation between the place names and the place appellatives, they agree to the idea that they fulfill the same communicative function in the Romanian language. The place names of the area of Bistra and Sebeş valleys represent an integral part of the Romanian toponymy and they do not differ much of the toponymic structures existing on the entire territory where Romanians lived and are living now. They are the living proof of the life continuity on these lands. This article wishes to emphasize once more the importance of a semantic classification in the toponymy study. For that, aspects connected to the meaning of place appellatives, toponymy metaphor, issues of conversion or tautologies in the toponymy, as well as the single or polisemantics of place appellatives will be discussed. All such issues are connected to the concern micro-area, the beautiful realm of my childhood.

Keywords: place appellatives, classification, semantics, toponymy, Bistra and Sebeş valleys.

Introducere

Importanţa termenilor entopici[1] şi mai ales relaţia dintre entopic şi toponim au suscitat interesul a numeroşi toponomaşti[2], lucrările lor devenind indispensabile oricărui lingvist preocupat de studiul toponimiei.

Începem demersul nostru cu un citat, raportându-ne la unul dintre marii onomaşti pe care lingvistica românească l-a avut de-a lungul timpurilor, Iorgu Iordan: „Foarte multe toponimice există ori au existat ca nume apelative în limba de toate zilele. Este clar că izvorul lor trebuie căutat totdeauna şi fără nicio şovăire în lexicul vorbirii curente. Prin urmare, indiferent de originea lingvistică, aceste numiri trebuie tratate la fel ca elementele lexicale propriu-zise, aşadar, ca nişte cuvinte româneşti cu sens strict. Căci numai după ce au ajuns să le întrebuinţeze cu valoare de nume apelative, au putut românii să le extindă uzul, folosindu-le, în aceeaşi vreme, cu ambele valori, de cuvinte obişnuite şi de toponimice. Singura interpretare justă care trebuie dată acestui fapt este că transformarea în toponimice a unor asemenea cuvinte este opera populaţiei majoritare din partea locului, aşa cum o cunoaştem din timpuri mai mult ori mai puţin apropiate de cele actuale" (Iordan 1963, p. 7). Articolul de faţă îşi propune să sublinieze o data în plus importanţa unei clasificări semantice în studiul

[1] Înţelegând prin termeni entopici „acele cuvinte care sunt în legătură cu situaţia tipografică, cu hidrografia locală, cu expunerea către soare, cu aşezările omeneşti şi cu alte fenomene geografice ale solului" (Anton Oprescu, *Observaţii asupra toponimiei populare*, în „Geopolitica şi geoistoria", II, 1942, p. 80-81. Termenul *entopic* a fost impus de T. Porucic în *Lexiconul termenilor entopici din limba română* (este vorba despre Basarabia), Chişinău, 1931. Gh. Bolocan, în *Dicţionarul entopic al limbii române*, p. 67-68, face o clasificare a termenilor entopici în: termeni generali, întâlniţi în limba literară şi în majoritatea graiurilor române precum: *apă, coastă, deal, luncă, munte, poiană , vale* etc.; termeni folosiţi în limba literară şi în unele graiuri, cu sens diferit, însă; termeni dialectali, care sunt cunoscuţi doar local.

[2] Sextil Puşcariu, Nicolae Drăganu, Emil Petrovici, G. Giuglea, V. Bogrea, I-A Candrea, Ovid Densusianu, Iorgu Iordan, Mircea Homorodean, Dumitru Loşonţi, Şt. Paşca, Vasile, Frăţilă, Vasile Ioniţă, Gheorghe Bolocan, Vasile Ţâra, Viorica Goicu, Rodica Sufleţel, Teodor Oancă, Ion Toma etc., v. *Introducere* la DTRO, vol. I, p. 5-62 care citează numele a numeroşi lingvişti care au fost şi sunt preocupaţi de toponimie.

toponimiei. In acest sens se vor avea în vedere aspecte legate de sensul apelativelor topice, metafora ca mijloc lingvistic şi stilistic în toponimie, probleme legate de aspectul conversiei sau a tautologiilor în toponimie, precum şi a mono- sau polisemantismului apelativelor topice ce stau la baza numelor de locuri dintre zona depresionară Caransebeş şi depresiunea Haţegului, de o parte şi de alta a văilor Bistra şi Sebeş, principali afluenţi ai Timişului.

Clasificarea semantică în studiul toponimiei

Raportul dintre înţelesul numelui propriu şi cel al numelui comun a suscitat interesul a numeroşi specialişti[3], lucrările lor devenind puncte de referinţă pentru orice cercetător în domeniu. Varietatea formelor de relief ce se desfăşoară de o parte şi de alta a râurilor Bistra şi Sebeş, a dus la o terminologie entopică deosebit de bogată, în mare parte comună cu celelalte zone geografice, putându-se remarca faptul că superioritatea numerică o deţin apelativele topice[4] care fac trimitere la relieful accidentat specific zonei de interes (*deal, muchie, pârâu, izvor, vale*). Aşa cum se va putea observa din cele ce urmează, toponimele noastre se caracterizează prin diversitate, astfel încât o analiză diacronică a lor ar scoate în relief diferitele etape ale toponimizării, iar o analiză tipologică a acestora ar releva limba vorbită permanent de români. O importanţă sporită trebuie acordată însă clasificării semantice[5]. Conţinutul semantic al toponimului ajută la o mai bună cunoaştere, „cu un cuvânt, în toponimie se oglindeşte întregul fel tradiţional de viaţă al unui popor, inclusiv cultura sa materială şi spirituală" ţine să sublinieze M. Homorodean, atrăgând atenţia asupra caracterului „motivat local" al toponimelor care, spune el, „departe de a fi create la întâmplare, descriu, într-un fel sau altul, locurile pe care le desemnează" (Homorodean 1980, p. 20, 30). Sigur că părerile toponomaştilor nu pot fi în unanimitate aceleaşi, iar dacă pentru unii „principalul element coordonator care determină locul cuvântului în vocabular este sensul lexical" (Bucă, Evseev 1974, 66) pentru alţii această premisă nu poate fi aplicată în domeniul toponimiei pentru că, spun ei, numele proprii, unde includem şi toponimele, nu au sens lexical, deoarece ele nu exprimă noţiuni, ci îndeplinesc doar funcţia de identificare[6]. Părere greşită, susţine V. Ioniţă, care vede în toponim un cuvânt născut din lexicul limbii române şi care, prin urmare, aparţinând limbii, nu ar putea fi analizat „altfel decât aşa cum este analizat oricare element de lexic, chiar dacă uneori evoluţia numelor proprii este diferită de cea a numelor comune" (Ioniţă 1982, p. 88). Alţi lingvişti care s-au aplecat asupra acestor probleme nu neagă aportul unui astfel de criteriu – semantic, dar nici nu-i acordă o atenţie prea mare pentru că, spun ei, din punctul de vedere al analizei lingvistice, ceea ce interesează în mod deosebit ar fi nu

[3] Vezi Viorica Răileanu. 2014. *Sensul numelui propriu în raport cu cel al numelui comun corespunzător*, în LR, Nr. 2, anul XXIV, I. Toma. 1995. *Formula semantică a numelui propriu,* în SO, I, p. 103-110; Graur Bogdan. 1991. *Nume de locuri şi apelative topice din Ardeu-Geoagiu, jud. Hunedoara*, în AUT, 29, p. 77-86, A. Rezeanu. 1987. *Motivaţie şi arbitrariu în toponimie,* în „Orizont", nr. 7, p. 2-3, Viorica Goicu. 1983. *Despre raportul dintre apelativ şi toponim în Banat*, în CCS, nr. 1, p. 47-54; Emilian N. Bureţea. 1975. *Unele aspecte ale relaţiei dintre toponimic şi apelativ în toponimia din Oltenia*, în LR, nr. 3, p. 207-214, Viorica Florea. 1975. *Raportul dintre înţelesul numelor de locuri şi cel al numelor comune corespunzătoare*, în LR, XXIV, nr. 3, p. 215-220, idem 1974. *Contribuţii la înţelesul numelor proprii*, în LR, nr. 5, p. 403-408. Încercările acestor toponomaşti de a demonstra existenţa unor relaţii semantice, fie că e vorba de sinonimie, omonimie sau antonimie sunt numeroase, iar soluţiile privind compatibilitatea între determinat şi determinant sunt multiple – de la negarea totală a sensului numelor proprii, considerate „etichete mentale", până la atribuirea unui sens infinit, vorbindu-se chiar de aşa-zisa deonimizare sau trecerea numelui propriu în categoria celui comun.

[4] În literatura de specialitate sunt folosiţi diferiţi termeni pentru a desemna numele ce stau la baza formării toponimelor: *termeni entopici, termeni geografici, termeni geografici populari, termeni geografici locali, apelative topice* etc., sinonimia dintre aceştia nefiind întotdeauna perfectă (cf. Bolocan 1975, Eremia 2006).

[5] Problema clasificării toponimelor a făcut obiectul de studiu a numeroşi toponomaşti, modele şi sugestii neîncetând să apară. Cf. în acest sens articolul lui Ionel Boamfă. 2003. *The historical stratification of the toponymy*, în *The reconsideration of the geographic approach in the context of globalization. The 5th Edition of the Regional Conference of Geography*, Timişoara, Ed. Mirton, p. 457-475.

[6] Vezi Viorica Florea. 1972. *Despre înţelesul numelor proprii*, în CL, XVII, nr. 1, p. 169-171.

particularităţile lexico-semantice, care ar avea o importanţă secundară, ci formanţii toponimici[7]. Iorgu Iordan în *Toponimia românească*, mărturiseşte că o clasificare semantică le-ar „întrece cu siguranţă, sub raportul cantitativ, pe toate celelalte socotite împreună", atrăgând totodată atenţia asupra importanţei acestui criteriu, semantic: „Ceea ce la om constituie trăsătura exterioară predominantă, menită să atragă atenţia semenilor săi şi să-i definească oarecum în ochii acestora, este, în domeniul care ne preocupă aici, natura fizică a locului" (Iordan 1963, p. 18-20).

Apelative topice versus toponime în microzona de interes

Reprezentând o parte integrantă a toponimiei româneşti, numele de locuri din zona văilor Bistra şi Sebeş nu se diferenţiază prea mult de structurile toponimice existente pe întreg teritoriul unde au trăit şi trăiesc românii.

Analizând structura numelor de locuri vom observa că, într-o majoritate covârşitoare, acestea au la bază un apelativ pe care îl numesc fie direct, fie prin intermediul unui nume de persoană, transferul de elemente[8] dintr-un domeniu în celălalt fiind unul permanent. Explicaţia este simplă, dacă ne gândim că multe nume de locuri au fost date după cel al proprietarului[9], al cărui nume, în timp, şi-a pierdut funcţionalitatea, continuându-şi existenţa la un alt nivel, cel al toponimiei. Acest procedeu este cunoscut în literatura de specialitate sub numele de conversie toponimică[10]. Toponimizarea antroponimelor reprezintă o modalitate fundamentală cu precădere în toponimia minoră, toponime precum: *Baca* (Var), *Baieru* (Bor), *Cuntu* (Bor), *Malingea* (Bcv), *Maliţa* (Bor) etc. au devenit prin transonimizare nume de locuri. Între antroponimele intrate în toponimie se numără şi cele provenite din apelative, astfel încât ne este foarte greu să stabilim dacă toponime ca: *Mălin* (Bor), *Corcanu* (Glb), *Găina* (Bor), *Mânzu* (M) etc. trebuie raportate la un apelativ sau la un antroponim, realitatea locală coroborată cu documentele istorice, precum şi abordarea unor perspective diverse (istorico-sociale, geografice, etnografice etc.) vor conduce spre emiterea unei ipoteze concrete „cu cât o cercetare coboară spre obârşia faptelor istorice, cu atât analiza numelor de persoane şi de locuri are şansa a se apropia de adevăr, deoarece fiecare nume este produsul istoriei, dar în acelaşi timp, şi numele are o istorie care îi este proprie" (Goicu 2001, p. 6). Cea mai mare parte a antroponimelor care stau la baza toponimelor din localităţile noastre provin din supranume[11] şi porecle[12], devenite ulterior nume de familie.

De multe ori relaţia dintre entopic şi determinant (este vorba despre toponimele compuse[13]) est ilogică, astfel, în *Faţa Velica*, deal în localitatea Cireşa, apelativul *faţă* a ajuns, prin conversie toponimică, să preia funcţia entopicului *deal*, înlocuindu-l. Presupunem că iniţial numele locului a fost **Faţa (Dealului) Velica,* iar mai apoi, din dorinţa de simplificare, localnicii l-au numit simplu – *Faţa Velica*. Astfel de exemple sunt numeroase în zona anchetată: *Dosu Borlovii* (Bor) – „pădure de foioase", *Dosu Jurmii* (Bor) – „faţă de deal cu

[7] Vezi Rodica Sufleţel, *Structura numelor de locuri în zona munţilor Cernei*, în SO, p. 267, apud Ioniţă, *Structură şi sistem în toponimie*, în Ioniţă 1982, p. 88.
[8] Cf. articolul lui Gh. Bolocan. 1967. *Transferul de nume în toponimie*, în SCL, XXVIII, nr. 2, p. 171-180.
[9] „În România întâlnim la tot pasul sate numite după moşul sau cneazul întemeietor sau după proprietarul feudal. La fel şi munţii şi cursurile de apă au nu arareori un nume format dintr-un nume de persoană" (Petrovici 1970, p. 300).
[10] Cf. I. Toma. 1999. *Etimologia toponimică. 1. Elemente româneşti,* în SCO, nr. 4, p. 16.
[11] Teodor Oancă, într-una din lucrările sale fundamentale, defineşte supranumele ca fiind „numele complementar atribuit unei persoane care, prin prelucrarea lui de către colateralii acestuia sau descendenţi funcţionează ca nume de familie neoficializat" (Oancă 1996, p. 11-12).
[12] Înţelegând prin poreclă „codificarea printr-un nume comun a unei particularităţi fizice, psihice, morale sau de comportament care caracterizează o persoană, căreia i se atribuie acest nume" (Oancă 1999, p. 44).
[13] Gh. Bolocan le numeşte toponime analitice, cele compuse fiind în număr mic referindu-se la modele străine, *Ibidem*, p. 25.

pădure de foioase", *Faţa lu Bălaci* (Bor) – „faţă de deal cu pădure de foioase", *La Gura Porcului* (RusM) – „deal" etc.

Raportul dintre determinant şi entopic se face în funcţie de natura determinantului, care poate să fie:

a) ***apelativ,*** caz în care va exprima o caracteristică a locului: conţinut, situare, dimensiune, culoare etc.: *Cracu* ***cu Gorunu*** (Glb) „deal pe Valea Ponorna", *Ieruga* ***de la Moară*** (Măg) – „canal ce duce la moară", *Hucu* ***Mare*** (Măr) – „cascadă pe râul Şucu", *Dealu* ***Negru*** (M) – „deal cu pădure de brad pe valea râului Nermeş, cu o pantă mare şi neguroasă", *Pietrele* ***Albe*** (Bor) – „gol alpin şi izvor, izvorăşte din Pietrele Albe" etc.;

b) ***toponim***, iar în acest caz va exprima apartenenţa sau poziţionarea: *Fântâna* ***de la Biserică*** (Cir) – „fântână", *Izvorul* ***de la Mijlocu Plaiului*** (Bor) – „izvorăşte de la locul numit Mijlocu Plaiului şi se varsă în Sebeşel" etc.;

c) ***antroponim*** şi atunci va exprima un raport de proprietate: *Feţele* ***lu Buştă*** (M) – „fâneţe pe valea râului Slatina", *Poiana* ***lu Drăgălină*** (Bor) – „proprietate privată, fâneţe"etc..

Toponime ca *Deal, În Deal, Pe Deal*, sunt toponime simple[14] a căror funcţie este de individualizare a locului respectiv, existând un singur *deal* este normal ca el să se numească simplu: *Deal* (Dlc) (TRu) – „deal cu teren arabil", *La Deal* (Ciut) – „teren în pantă" sau *În Deal* (Vos) – „coastă cu fâneţe şi grădini". Dacă în perimetrul aceleiaşi localităţi se mai află şi alte realităţi geografice desemnate prin acelaşi entopic, acesta va fi derivat cu un sufix diminutival (în cazul în care *dealul* este mai mic): ***Deluţ*** (TRu) – „deal cu teren arabil". În cazul în care *dealul* este mai mare se va apela la un augmentativ (astfel de situaţii neînregistrându-se în perimetrul localităţii în discuţie aici) sau i se va adăuga un alt toponim (*Dealu* ***Turnului*** (TRu) – „deal"), apelativ, nume de grup (*Dealu lu* ***Turneni*** (TRu) – „deal") sau antroponim (*Dealu* ***Pleşii*** (TRu) – „deal"). De multe ori ideea de „minor" respectiv „major" pe care derivatele diminutivale/augmentative toponimice ar trebui să o exprime nu corespunde realităţii geografice. Este cazul numelor de locuri diminutivale/augmentative al căror nume topic de bază nu există în nomenclatura geografică. În astfel de situaţii, fie toponimul primar a existat cândva, dar a dispărut cu timpul, fie, din motive uneori greu de stabilit, apelativul a circulat sub aspectul lui diminutival, aceste diminutive fiind considerate diminutive autentice[15]. Un loc aparte în derivarea toponimică o constituie categoria numelui de grup[16], care poate fi folosit pentru orice grup social unitar, indiferent de criteriul după care este stabilit acel grup, după apartenenţa la o anumită aşezare omenească, la o persoană sau la organizaţii politice sau culturale. Toponime precum: *Pârâu* ***Cengăillor*** (Bcv) – „afluent al Bistrei" *Stâna* ***Drăghicionilor*** (Măg) – „stână", ***Cărpiniş*** (Băţ) – „teren în pantă cu tufe de carpen" sau ***Socetu*** (Măg) – „munte" au în componenţa lor nume de grup.

Despre semantismul apelativelor topice

Problema mono- sau polisemantismului termenilor entopici ridică numeroase semne de întrebare. Este sau nu polisemantic un termen (referindu-ne aici la formanţii toponimici) cu mai multe sensuri foarte apropiate? Vom lua spre exemplificare apelativul *cioacă,* termen folosit în toată ţara, care intră în componenţa mai multor nume topice ce desemnează realităţi

[14] După A. Eremia, sunt simple toponimele formate dintr-un singur morfem toponimic, fie că sunt alcătuite numai din tema cuvântului etimon, fie din tema lui şi o terminaţie sau un afix toponimic sau netoponimic, apud. Frăţilă 2002, p. 183.

[15] V. Adela Stancu. 2002. *Toponime diminutivale*, în SCO, nr. 7, p. 197, cf. în acest sens şi Frăţilă 2002, p. 189-190.

[16] Termenul a fost introdus în literatura de specialitate de Gh. Bolocan. 1976. *Categoria nume de grup în toponimie*, în LR, XXV, nr. 1, p. 89-98, discuţia fiind lărgită de autor în *Introducere* la DTRO, I, 27-45: „Termenul «nume de grup», faţă de alţi termeni întâlniţi în literatura de specialitate (nume de locuri, supranume colective) este mult mai larg, putând fi folosit pentru desemnarea oricărui grup social stabilit după apartenenţa la un anumit loc, persoană organizaţie politică, culturală, curente culturale sau filozofice etc." (v. DTRO, I, p. 27).

diferite. DA dă următoarele definiţii acestui apelativ: „deal”, „înălţime”, „vârf de deal”, „vârf de munte”, „deal mare rotat la vârf care întrece în înălţime toate dealurile dimprejurul lui”, „deal mic cu coama rotundă deasupra altui deal”, „vârf de munte de unde s-a tăiat pădurea”, „deal sterp”. Analizând toponimele văilor Bistra şi Sebeş care au în componenţa lor acest apelativ, vom regăsi aceste definiţii:

„deal”: ***Cioaca*** *Mare* (Glb), ***Cioaca*** *cu Gardu* (Bcv), ***Cioaca*** *Varniţelor* (Obr), ***Cioaca*** *Ării* (OR);

„deal ascuţit” : ***Cioaca*** (Mal).

„vârf de deal”: ***Cioaca*** *cu Mesteceni* (Băţ), ***Cioaca*** *Moduşului* (Bcv), ***Cioaca*** *Înaltă* (Bcv);

„deal mare rotat la vârf care întrece în înălţime toate dealurile dimprejurul lui”: ***Cioaca*** *Mare* (Dlc).

„culme de deal”: ***Cioaca*** *cu Piatră* (M);

„cunună de deal”: – ***Cioaca*** *Popii (*Băţ);

„vârf de munte”: – ***Cioaca*** *Pietrii* (RusM), ***Cioaca*** *Hotarului* (Măr);

„păşune montană”: – ***Cioacele*** (M);

Într-adevăr există diferenţe semantice cu privire la sensurile apelativului *cioacă*, dar ele sunt minore, localnicii înţelegând în mod diferit noţiunile de *deal* şi de *munte*. Neputând face o distincţie netă între cele două realităţi geografice, la fel de bine *Cioaca Înaltă* (Bcv) poate fi vârf de munte, iar *Cioaca Hotarului* (Măr) vârf de deal, excluzând astfel posibilitatea polisemantismului apelativelor topice.

De multe ori întâlnim în toponimie anumiţi termeni entopici al căror sens nu mai este cunoscut de către locuitori, aceştia au existat cândva în limba literară, dar nu au fost conservaţi decât în toponimie. Problema tautologiilor în toponimie, care a suscitat puncte diferite de vedere pentru mai mulţi lingvişti[17], poate fi explicată prin acest fapt. Înainte de a vorbi despre existenţa unei tautologii la nivelul toponimiei, trebuie să ne asigurăm că atât sensul, cât şi etimologia sunt corecte. În *Introducre* la DTRO, vol. I, Gh. Bolocan[18] conchide că în toponime ca *Dealu Tâlva, Dealu Piscu Corbului, Dealu Cucuiu cel Mare, Dealu Piatra Mare,* nu poate fi vorba despre tautologie pentru că, cel de-al doilea termen al toponimului compus este un toponim preexistent formării actualului toponim[19]. Criteriul de bază în alegerea numelor de locuri îl constituie semantica, care joacă un rol deosebit de important în momentul formării acestora: „Instabilitatea sensului duce la distrugerea monosemantismului toponimelor, având drept efect slăbirea legăturii semantice dintre nume şi obiect” (Frăţilă 2002, p. 185). Cu timpul sensul se perimează, toponimului rămânându-i doar funcţia de individualizare. Acest fapt demonstrează că tautologiile toponimice nu pot fi explicate în plan semantic, ci doar formal.

Este cunoscut faptul că limba literară se află într-o mişcare continuă, fiind deschisă mereu inovaţiilor astfel că anumiţi termeni, uzuali cândva, au ajuns să fie secundaţi de alţi termeni care să desemneze aceeaşi realitate şi care, până la urmă, i-au şi înlocuit. Toponimia joacă un rol important şi în acest sens, devenind „arhiva-tezaur” a unor cuvinte dispărute din limba literară care au putut fi păstrate doar prin intermediul numelui de loc. Raportându-ne la toponimele din microzona anchetată, respectiv la relaţia dintre acestea şi sistemul entopic al limbii române am conchide că există:

[17] Cf. Iorgu Iordan. 1951. *Tautologiile toponimice*, în „Buletin Ştiinţific”, I, p. 99 şi 492; M. Homorodean. 1969. *Cu privire la tautologiile toponimice*, în SMO, p. 69-74; idem. 1970. *Tautologii toponimice propriu-zise sau aparente*? (*cu privire specială la toponimia românească*), în ACILFR XII, vol I, p. 1143-1147; C. Săteanu, M. Homorodean. 1976. *Câmpuri semantice în sistemul denominativ al formelor de relief*, în SO, I, p. 17-38; Florica Dimitrescu. 1958. *Locuţiunile verbale în limba română*, Bucureşti: EA, p. 57, V. Ionţă 1982, p. 88-98 etc.

[18] Gh. Bolocan împărtăşeşte părerea lui M. Homorodeanu şi nu este de acord cu Iorgu Iordan.

[19] Gh. Bolocan, *Introducere* la DTRO, I, p. 5-61.

a) cuvinte productive în limba literară: *deal, munte, vârf, poiană, culme, izvor, muchie* etc.;

b) cuvinte care se mai păstrează doar în grai: *aglică, bord, cotarcă, gâldău, imală, merez, obraţ, peleg, pivă, progade, şumar, uiagă* etc.;

c) cuvinte al căror sens nu mai este cunoscut în prezent, ele fiind conservate doar în toponimie: *handră, părinc, potoc, pravăţ, stur* etc.

Apelativele topice şi mijloacele de expresie stilistică

Intrată mai nou şi la nivelul limbajului ştiinţific pentru a acoperi „lacunele unui sistem lingvistic în criză de termeni pentru noile realităţi" (Rovenţa-Frumuşani 2000, p. 126), metafora, ca mijloc lingvistic şi stilistic, îi permite omului să-şi exprime percepţia faţă de natura exterioară. Problema metaforei în toponimie[20] a fost şi ea dezbătută şi uneori inexact explicată, generând de-a lungul timpului o serie de dezbateri. După unii cercetători acest fenomen al metaforizării s-ar produce doar la nivelul lexicului nu şi la nivel toponimic, adică în momentul denominaţiei propriu-zise, în timp ce alţii prezintă această chestiune în mod contradictoriu[21].

Numeroşi sunt însă în toponimie termenii entopici care desemnează părţi ale corpului omenesc şi care, prin intermediul metaforei (v. Frăţilă 2002, p. 185) sau a metonimiei, au ajuns să desemneze denumirea unor forme de relief. În arealul supus cercetării noastre astfel de apelative s-au dovedit a fi recurente: *cap, căpută, coadă, cot, covei, cur, dos, faţă, frunte, fund, gleznă, mijloc, vârf*. Entopicul *faţă,* spre exemplu, se găseşte în nume de locuri ca: ***Faţa*** *Albinii* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase", ***Faţa*** *Bisericuţei* (M) – „faţă cu pădure de fag şi brad pe dealul Prodanei, în apropiere de Culmea Bisăricuţei", ***Faţa*** *Bordului* (Bor) – „faţă de deal cu pădure de foioase şi conifere", ***Faţa*** *Borlovii Mari* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase", ***Faţa*** *Borloviţei* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase" etc. Rolul folosirii acestui termen la nivelul toponimiei noastre este acela de a reda poziţia faţă de soare, des folosit fiind şi opusul său, *dos,* care denumeşte locurile aflate la umbră: *Calea* ***Dosului*** (Mal) – „drum", *Dâmbu la Din* ***Dos*** (Var) – „parte de deal cu fâneţe", ***Dos*** (TRu) – „teren arabil", ***Dosu*** (Var) – „fâneţe", ***Dosu*** *Alunului* (RusM) – „dos de deal", ***Dosu*** *Beichii* (Băţ) – „faţă de deal cu stână", ***Dosu*** *Borlovii* (Bor) – „pădure de foioase", ***Dosu*** *Borloviţei* (Bor) – „pădure de foioase", ***Dosu*** *Bradului* (RusM) – „faţă de deal pe Loznişoara", ***Dosu*** *de la Gura Văii* (Măg) – „faţă de deal", ***Dosu*** *de la Valea Mare* (Măg) – „faţă de deal", ***Dosu*** *Dealului Mare* (Băţ) – „dos de deal", ***Dosu*** *din Pietroasa* (Măg) – „faţă de deal", ***Dosu*** *din Valea Lupului* (Măg) – „faţă de deal", ***Dosu*** *Jghiabului* (Cir) – „dos de deal", ***Dosu*** *Jurmii* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase", ***Dosu*** *la Culmea Ursului* (Bor) – „pădure de foioase", ***Dosu*** *lu Jgorieşti* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase", ***Dosu*** *Măgăzânii* (Bor) – „pădure de foiase pe Valea de Rug", ***Dosu*** *Mărăiacului* (Bor) – „pădure de foioase", ***Dosu*** *Mărgănesc* (Vos) – „teren în pantă cu păşune", ***Dosu*** *Muntelui* (Măg) – „faţă de deal", ***Dosu*** *Padinii* (VB) – „faţă de deal spre Măgura", ***Dosu*** *Popii* (Băţ) – „faţă de deal", ***Dosu*** *Râpilor* (Băţ) – „dos de deal", ***Dosu*** *Şopotului* (Dlc) – „faţă de deal", ***Dosu*** *Vezii* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase", *În* ***Dos*** (Mal) (TRu) (Vos) – „faţă de deal", *Mlaştina din* ***Dos*** (Var) – „fâneţe", *Pe* ***Dosu*** *Şopotului* (Dlc) – „drum", *Pădurea* ***Dosu*** *Râului* (Bor) – „pădure de foioase", *Sub* ***Dos*** (Var) – „faţă cu fâneţe", *Sub* ***Dos*** *la Balota* (Măr) – „poale de deal".

Astfel de toponime redau poziţia faţă de soare, faţă de anumite repere, faţă de alte toponime sau faţă de casa proprietarului, fiind create pe baza comparaţiei dintre obiectele

[20] V. articolul Iustinei Burici, *Metafora în toponimie*, apărut în 2012 în Anuarul Institutului de Cercetări Socio-Umane „S. S. Nicolăescu-Plopşor", nr. XIII, Craiova, p. 251-260.

[21] Anatol Eremia, de pildă, subliniază că toponimele metaforice ar reprezenta „formaţii lexicale din limba comună", dar în acelaşi timp precizează că toponime ca *Berbecii* „movile", *Burduhanul* „deal", *Calul* „deal", *Căldăruşa* „vale" etc. ar fi luat fiinţă „prin metaforizare". Originea acestor apelative se regăseşte în graiul viu al vorbitorilor şi ţine de „limbajul afectiv sau expresiv" (Eremia 2006, p. 9).

geografice şi cele care au ca punct de plecare termeni referitori la părţi ale corpului omenesc. Originea acestor apelative trebuie căutată în graiul viu al vorbitorilor şi ţine de „limbajul afectiv sau expresiv" (Eremia 2006, p. 9) al acestora, devoalând atitudinea „subiectivă a poporului faţă de lumea fizică înconjurătoare, cum vede el lucrurile în mijlocul cărora trăieşte şi cum reacţionează lingvistic atunci când nevoia de a le distinge unele de altele îi cere să le dea un nume" (Iordan 1963, p. 312).

Concluzii

Majoritatea toponimelor văilor Bistra şi Sebeş au la bază un apelativ, iar superioritatea numerică o deţin entopicele care fac trimitere spre relieful accidentat, conturând astfel tabloul concret al acestui mediu natural şi dând totodată expresie modului de viaţă al acestei aşezări. Diversitatea reliefului face ca superioritatea numerică în compunerea numelor de loc să o deţină entopicele: *izvor* (aproximativ 5, 17% din întreaga masă toponimică), *pârâu* (cu aproximativ 4,56%), *deal* (cu aproximativ 3, 57%), *vale* (2, 40%) şi *muchie* (1, 57%). Cele mai multe apelative topice compun subcategoria fitonimelor, cu 65 de entopice. Odată intrate în toponimie, aceste apelative vor îndeplini funcţia de individualizare a locului, legătura semantică dintre nume şi obiect slăbindu-se. În noua lor funcţie, ele nu vor mai intra în relaţii semantice obişnuite ca şi cuvintele comune şi, deşi vor lăsa impresia de polisemantism, aceste apelative topice sunt monosemantice, iar tautologiile toponimice nu pot fi explicate în plan semantic, ci doar formal.

Raportându-ne la ele ca la o adevărată arhivă a lexicului specific subdialectului bănăţean, ele pot confirma productivitatea unor mijloace de formare a cuvintelor, completând astfel imaginea acestui procedeu. S-a putut observa că toponimele noastre au selectat din grai doar anumite mijloace, cărora le-a conferit o mai mare varietate, în timp ce altele sunt folosite doar sporadic, printr-un număr redus de formanţi. Întrebuinţarea frecventă a sufixelor diminutivale în denominaţia locurilor se datorează tendinţei vorbitorilor de a diferenţia un nume de loc faţă de altul, precum şi influenţei pe care o exercită un toponim asupra altuia, mai ales când locurile respective sunt foarte apropiate. Toponimele simple (primare sau secundare) prezintă cel mai înalt grad de toponimizare. Pentru o cât mai bună orientare în spaţiu, localnicii au simţit nevoia să aducă informaţii suplimentare unui anumit loc, informaţii care cu timpul s-au concretizat devenind parte componentă a numelui topic. Astfel au luat naştere toponimele compuse, care se formează în cea mai mare parte pe baza toponimelor simple. Într-o asemenea structură (a toponimelor compuse) determinantul poate fi un *toponim, un antroponim* sau *un cuvânt comun.* Astfel toponimele cunosc, din acest punct de vedere, o istorie comună cu aceea a limbii, de la care împrumută şi căreia îi împrumută o serie de elemente, între mijloacele de exprimare stilistică, remarcându-se, spre exemplu, metafora, ca mijloc lingvistic în producerea acestor nume.

Toponimele din zona văilor Bistra şi Sebeş s-au format în decursul unui timp îndelungat şi sunt capabile să reflecte nu doar particularităţile de limbă, natura spaţiului pe care îl definesc sau condiţiile social-culturale ale dezvoltării societăţii noastre, ci întreaga cultură a oamenilor care le-au dat naştere şi care au scris şi rescris prin ele istoria poporului şi a limbii române.

Bibliografie selectivă

Bolocan, Gheorghe, Sodolescu-Silvestru, Elena. 1995. *Dicţionarul entopic al limbii române*, în SCO, Craiova, anul I, nr. 1, p. 67-185.

Bucă, M., Evseev, I. 1976. *Probleme de semasiologie,* Timişoara: Ed. Facla.

Bureţea, Emilian N. 1975. *Unele aspecte ale relaţiei dintre toponimic şi apelativ în toponimia din Oltenia*, în LR, nr. 3, p. 207-214.

Eremia, Anatol. 2006. *Dicţionar explicativ şi etimologic de termeni geografici*, Chişinău: Ştiinţa.

Florea, Viorica. 1972. *Despre înţelesul numelor proprii*, în CL, XVII, nr. 1, p. 169-171.

Florea, Viorica. 1974. *Contribuţii la înţelesul numelor proprii*, în LR, nr. 5, p. 403-408.

Florea, Viorica. 1975. *Raportul dintre înţelesul numelor de locuri şi cel al numelor comune corespunzătoare*, în LR, XXIV, nr. 3, p. 215-220.

Frăţilă, Vasile. 2002. *Studii de toponimie şi dialectologie*, Timişoara: Ed. Excelsior Art.

Goicu, Viorica. 2001. *Contribuţii de onomastică istorică,* Timişoara: Ed. Augusta.

Graur, Bogdan. 1991. *Nume de locuri şi apelative topice din Ardeu-Geoagiu, jud. Hunedoara*, în AUT, 29, p. 77-86.

Homorodean, Mircea. 1980. *Vechea vatră a Sarmizegetusei în lumina toponimiei*, Cluj-Napoca: Ed. Dacia.

Ioniţă, Vasile. 1982. *Nume de locuri din Banat*, Timişoara: Ed. Facla.

Iordan, Iorgu. 1963. *Toponimia românească*, Bucureşti: EA.

Oancă, Teodor. 1996. *Probleme controversate în cercetarea onomastică românească*: Craiova, Ed. Scrisul Românesc.

Oancă, Teodor. 1999. *Onomastică şi dialectologie*, Craiova: Fundaţia Scrisul Românesc.

Petrovici, Emil. 1970. *Studii de dialectologie şi toponimie,* Bucureşti: EA (volum îngrijit de I. Pătruţ, B. Kelemen şi I. Mării).

Răileanu, Viorica. 2014. *Sensul numelui propriu în raport cu cel al numelui comun corespunzător*, în LR, Nr. 2, anul XXIV.

Rovenţa-Frumuşani, Daniela. 2000. *Argumentarea. Modele şi strategii*, Bucureşti: All.

Toma, I. 1999. *Etimologia toponimică. I. Elemente româneşti*, în SCO, nr. 4, p. 15-26.

Sigle pentru localităţile anchetate

Băuţar = (Băţ)	Obreja = (Obr)
Borlova = (Bor)	Ohaba = (O)
Bucova = (Bcv)	Oţelu Roşu = (OR)
Caransebeş = (Car)	Poiana Mărului = (PoiMr)
Cicleni = (Cic)	Preveciori = (Prev)
Cireşa = (Cir)	Rusca Montană = (RusM)
Ciuta = (Ciut)	Ruschiţa = (Rusţ)
Cornişoru = (Crn)	Turnu Ruieni = (TRu)
Dalci = (Dlc)	Valea Bistrei = (VB)
Glimboca = (Glb)	Vama Marga = (VMg)
Iaz = (Iaz)	Var = (Var)
Măgura = (Măg)	Voislova = (Vos)
Mal = (Mal)	Zăvoi = (Zăv)
Marga = (M)	Zerveşti = (Zer)
Măru = (Măr)	Zlagna = (Zg)

DIVERSITE MULTICULTURELLE ET FRANCOPHONIE DANS LA LITTERATURE DE L'ESPACE EUROPEEN ET CANADIEN

Mădălina Camelia INGRAM (ŢINTEIA)
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: The Lady authors I have chosen for this study are : Amélie Nothomb, Anais Nin, Abla Farhoud, Ying Chen, Nelly Arcan. They have all represent a different demographic from territory through to culture, with a different real life experiences. There focus is in multiculturalism that characterizes the twentieth century, with an emphasis on a certain type of literature to include women's literature. The literature includes distinctive features that have accents of an exaggerated sentimentality, quiet, sensitivity but also shocking at times, especially in the case of the female persona and character and the erotic literature at times. The trait that unites them is the writing. These women writers show their desire to overcome the status of women, wife or mother, mistress sometimes. The realities of these women, often unrealisesd realities are more noticeable than the realities revealed by men. The twentieth century has heard a distinctive voice and many strong female writers, with the creation of the individual in relation to the cultural alteration and integration with another culture.

Keywords:women writing, cultures, cultural alteration, integration, multiculturalism.

Ayant comme prémisse l'idée que l'écriture féminine est différente de l'écriture masculine, Virginia Woolf a abordé dans ses œuvres la mentalité « androgyne » plutôt parce qu'elle est naturellement une intellectuelle créatrice, de même on peut affirmer qu'elle utilisait le syntagme *écriture féminine*, en mettant l'accent sur l'aspect sensible et mystérieux.

Le mystère qui caractérise par ailleurs l'écriture féminine est apparemment ce qui manque dans l'écriture des hommes. La quête qu'elle mène est un argument pour l'authenticité, pour l'honnêteté de l'écriture, pour l'inconvénient d'être réduite –en tant que femme - à quelques rôles qu'elle aurait joués dans la société. Les femmes écrivent: mais le fait qu'elles sont, pour la plupart, plus sensibles que les hommes, grâce à leur personnalité et à leur vie intérieure, fait la preuve de leur vérité. La manière dont elles écrivent nous intéresse plus que les autres aspects, et aussi les messages qu'elles transmettent par leurs écrits. [1]

J 'ai choisi pour cette analyse les écrits de cinq femmes écrivains (Amélie Nothomb, Anais Nin, Abla Farhoud, Ying Chen, Nelly Arcan) qui viennent d' espaces différents, qui proviennent de cultures différentes, avec un passé différent et ayant des formations différentes, cinq femmes écrivains qui mettent l'accent, dans le contexte du multiculturalisme qui caractérise le XXe siècle, sur l'appartenance à un certain type de littérature, notamment, la littérature féminine, ayant des traits distinctifs, avec des accents qui viennent d'un sentimentalisme exacerbé, calme, sensible et choquant en même temps, dans le cas de l'être féminin, auteur et personnage de la littérature érotique. Le trait qui les unit sur l'axe imaginaire du temps, c'est l'écriture. Ces écrivains femmes montrent leur désir de surmonter la condition de la femme, épouse ou mère, maîtresse parfois. Les réalités de ces femmes, le plus souvent des réalités funestes, sont mieux perceptibles que les réalités révélées par les hommes.

[1] Liana Cozea- *Prozatoare ale literaturii romane moderne* , Editions Biblioteca revistei Familia, Oradea, 1994

Dans leurs écritures se crée *l'empathie* comme caractéristique révélatrice et définitoire de l'œuvre de ces femmes écrivains, grâce à laquelle le lecteur peut facilement pénétrer dans l'univers intérieur de leurs personnages féminins.

Soulignons-en quelques caractéristiques: œuvre littéraire qui prend la forme d' un journal intime, féminin, faite de pensées, sentiments, frustrations personnelles ; une analyse psychologique et une manière honnête et abusive à la fois de chercher, par l'intermédiaire de l'introspection, une réalité personnelle, qui gère finalement une vérité universellement valable: en cherchant l 'être intérieur, l' écriture féminine est un glossaire d'une architecture de l'âme avec tous ses secrets, très adaptable, susceptible de prendre plusieurs formes.

Vivant dans des sociétés différentes, ayant différents modèles, cinq femmes écrivains différentes comme typologie de l'écriture utilisent une même langue, celle de la vie solitaire, du mariage, de l'adultère, de la souffrance et du bonheur. Ce sont de grands thèmes, réunis dans leurs œuvres.

Dès les premières tentatives des années '20, '30, l'écriture féminine est dans un éternel processus de changement, comme Liana Cozea dans *Romancières de la littérature roumaine modernes* l'écrivait:

- «l'introspection, l'enquête de la vie souterraine, l'excès d'analyse psychologique deviennent la qualité et le défaut principal de l'épique féminine. De la même manière qui répond éloges déclenchera aussi des reproches, conduisant finalement aux étiquettes définitives, à valeur axiomatique, sans avoir la possibilité de faire des corrections, ou d'une dernière amélioration». [2]

Le XXe siècle fait entendre une voix plus particulière et bien forte des femmes écrivains, à l'aide de la création de *l'individuel* par rapport à l'altération culturelle au cours de l'intégration à une autre culture.

Dans ce mémoire, je me propose de faire une extension de mon plan de recherche à la littérature francophone, de mettre l'accent sur la nouveauté d'une telle recherche, en démontrant que, dans le contexte du changement culturel et de l'adoption des modèles multiculturels, l'écriture féminine essaie de peindre une image qui, le plus souvent, même au XXe siècle, peut tomber très facilement en désuétude. Ces cinq femmes écrivains sont unies par la langue utilisée (le français) et par le modèle culturel emprunté. La base du modèle culturel est toujours différente, car elles viennent de cadres/ sociétés différents. Laissant en arrière le modèle culturel originaire, leurs personnages se trouvent souvent dans des hypostases d'inquiétude, d'étrangeté, des situations pas nécessairement faciles, pour s'adapter à un nouveau modèle culturel et pour essayer de survivre dans de nouvelles conditions.

J'essaierai d'identifier les particularités de cinq environnements différents, dans une étude comparative.

Dans ce mémoire j'essaierai d'analyser les différences du point de vue socioculturel, mais aussi psychologique, économique, politique.

Francophonie, multiculturalisme francophone - sources de diversité

Dans le *Dictionnaire de francophonie canadienne*, coordonné par Corina Dimitriu-Panaitescu et Maria Pavel, Cristina Petras, Dana Nica de l 'Université " Alexandru Ioan Cuza " Iasi, dans la *Préface* signée par Henriette Walter on trouve des informations sur la francophonie et sur la langue française parlée à l'intérieur du Canada, qui est "placée dans le cadre institutionnel de la Francophonie", grâce auxquelles le public sera à même de connaître les traits fondamentaux d'une variété de langue française, qui est très spécifique au-delà de l 'Atlantique. La langue française utilisée et parlée au Canada est sensiblement différente de

[2] notre traduction, Liana Cozea- *Prozatoare ale literaturii romane moderne* , Editions *Biblioteca revistei Familia*, Oradea, 1994

celle parlée en France, car elle a conservé quelques formes anciennes de langue parlée qui ne s'y utilisent plus, mais d'autre part, le français canadien offre de nouvelles formes, de nouvelles expressions, grâce aussi à une certaine influence de l'anglais, la deuxième langue utilisée au Canada. [3]

Dix provinces et trois territoires constituent la Fédération canadienne. Le nom de *la Nouvelle France*, donné par Giovanni Verrazzano, qui a exploré la côte oriental de l'Amérique du Nord, date de 1524 et est plus vieux que celui de Canada, donné par Jacques Cartier en 1535. Jacques Cartier est celui qui a développé l'actuelle ville de Québec. Au début, le Québec était appelé le Canada, distinct de l'Acadie où fonctionnait un noyau de colonisation francophone parallèle. Comme c'était très difficile de peupler la colonie avec des Français, la Grande Bretagne a réussi à peupler La Nouvelle Angleterre, la nouvelle colonie de l'est du Canada. Quand la guerre de sept ans est finie, La Nouvelle France, qui a perdu l'Acadie, avait 55.000 habitants, pendant que la Nouvelle Angleterre en avait 1.500.000. Au début, seuls les Français étaient appelés Canadiens, puis ils ont reçu des appellations différentes comme Français - Canadiens et Anglais - Canadiens. Après la constitution de la confédération, n'importe qui a vécu sur le territoire du Canada est appelé Canadien. On n'a que la distinction *anglophone* et *francophone*.

Lors de l'installation du régime britannique, on n'a plus fait la différence entre la Nouvelle France et le Canada, se contentant du nom de Canada. Le territoire est divisé en deux provinces, le Canada anglophone et le Canada francophone. Le nom de *québécois* apparaît plus tard, après la *Révolution tranquille*, dans la seconde moitié du XXe siècle. [4]

- « La **francophonie** désigne l'ensemble des personnes et des institutions qui utilisent le français français comme langue maternelle, langue d'usage, langue administrative, langue d'enseignement ou langue choisie. La francophonie peut renvoyer tant à l'ensemble des pays francophones qu'à l'ensemble des pays ou régions membres de l'Organisation internationale de la francophonie (OIF), qui ne sont pas forcément ceux où le français est le plus fréquemment utilisé ou reconnu officiellement» [5]

En nous rapportant à la différence entre l'Europe et le Canada, on constate l'existence d'un espace où les femmes auteurs choisies utilisent leur propre langage comme moyen d'expression de leur message.

Pour ce qui est du Canada, la langue française y connaît un statut différent selon les périodes où elle a été utilisée : dans la colonie La Nouvelle France, le français a un statut royal, tandis que sous le régime britannique elle manque de statut. La colonisation massive des territoires de l'ouest a entraîné aussi le déplacement des personnes francophones à la recherche du travail. La langue française a subi de grandes modifications, après l'interruption des contacts avec la patrie mère, parce que les Canadiens ont été forcés de créer une langue commune pour l'entier territoire. De même, la langue française a souffert des modifications à cause du bilinguisme, qui a généré des emprunts lexicaux, et qui a donné naissance à des identités différentes. C'est pourquoi le français utilisé par les Canadiens présente des particularités, à l'intérieur du Canada la langue étant caractérisée comme une diversité de langages, sur le plan international elle est mise en altérité. [6]

Le terme **espace francophone** est représenté par une réalité non exclusivement géographique ni même linguistique, mais culturelle aussi, car l'espace

[3] Corina Dimitriu- Panaitescu et Maria Pavel, Cristina Petras, Dana Nica- *Dictionnaire de francophonie canadienne,* Editions de l 'université" Alexandru Ioan Cuza " Iasi,2011, p.11
[4] Corina Dimitriu- Panaitescu et Maria Pavel, Cristina Petras, Dana Nica- *Dictionnaire de francophonie canadienne,* Editions de l 'université" Alexandru Ioan Cuza " Iasi,2011, p.13-14
[5] http://fr.wikipedia.org/wiki/Francophonie
[6] Corina Dimitriu- Panaitescu et Maria Pavel, Cristina Petras, Dana Nica- *Dictionnaire de francophonie canadienne,* Editions de l 'université" Alexandru Ioan Cuza " Iasi,2011, p.14-15

francophone réunit et représente en même temps tous ceux qui expriment et manifestent une certaine appartenance à la langue française ou aux cultures francophones, d'où qu'ils viennent.

On doit faire la différence entre deux espaces francophones nettement différents. Il faut distinguer les pays où le français est une langue officielle langue officielle (unique ou non), ceux où le français est la langue maternelle d'une grande partie de la population, ceux où il est une langue de culture, ceux où il est utilisé par certaines classes sociales de la population, etc. Or, ces catégories ne se recoupent pas. Dans certains pays, par exemple, bien qu'étant langue officielle, le français n'est pas la langue maternelle de la population, ni celle couramment utilisée par celle-ci.

Pour certains pays, le français est la langue maternelle de la grande majorité de la population, (la France avec ses départements et territoires d'outre-mer, le Québec, la partie acadienne du Nouveau-Brunswick, la zone francophone de l'Ontario au Canada, la Région wallonne et la majorité des Bruxellois en Belgique, la Suisse romande, la minorité de Jersey, du Val d'Aoste, du Principauté de Monaco) .[7]

C'est assez important de montrer cette différence parce que nous voyons que les différences de mentalité et d'attitude, de comportement, dérivent aussi de cette partie linguistique ou, pour mieux dire, d'appartenance linguistique.

Au Québec, après 1977 et *la Loi* 101, fonctionne deux institutions pour défendre la langue: *Le Conseil supérieur de la langue française* et *l'Office québécois de la langue française*, des organismes qui doivent diriger la politique du Québec. Au Québec c'est la seule langue parlée et aussi la langue officielle, et dans le Nouvel Brunswick, l'une des deux langues officielles de la province, pareillement qu'en Yukon et le territoire du Nord -Ouest. Au Canada, on a organisé trois Sommets généraux de la Francophonie: au Québec, en 1987, quand on a établi les structures les plus importantes de la Francophonie, à Moncton, en 1999, quand on a formulé les propositions concrètes sur les pratiques démocratiques à l'intérieur de la Francophonie, et au Québec, en 2008, plus récemment, lors de l'anniversaire de 400 ans de Québec, ayant comme thèmes principaux la situation de la langue française tout comme la démocratie et la solidarité économique.[8]

Parce que les personnages des romans qu'on analyse proviennent tous d'espaces différents, on doit aussi voir la Francophonie dans une approche de diversité multiculturelle. Voilà pourquoi les femmes écrivains qu'on a choisies pour l'analyse proviennent toutes d'espaces différents, de cultures différentes, au fait, on aura la possibilité de voir ces détails dans une autre sous-section. Cette nécessité de la diversité a été maintes fois exprimée. En voilà un exemple :

- « La déclaration de Cotonou en 2001 et puis le IX[e] Sommet de la Francophonie de Beyrouth en 2002 étaient consacrés au dialogue des cultures. Les biens culturels n'échappent pas à la mondialisation accélérée des échanges marchands. Dans ce cadre, la Francophonie apparaît comme le fer de lance de la bataille pour la diversité des expressions culturelles » [9]

La présente recherche essaie de relever le modèle féminin proposé par les cinq femmes écrivains: Amélie Nothomb, Anaïs Nin, Abla Farhoud, Ying Chen, Nelly Arcan, mettant l'accent sur l'identification de la perspective culturelle, et met au premier plan la comparaison de l'environnement par rapport à l'analyse de l'espace francophone. La langue (dans ce cas le français) peut être lien, mais en même temps la limite linguistique la plus importante. L'identité féminine est nettement différente de l'identité masculine et l'on

[7] http://fr.wikipedia.org/wiki/Francophonie
[8] Corina Dimitriu- Panaitescu et Maria Pavel, Cristina Petras, Dana Nica- *Dictionnaire de francophonie canadienne*, Editions de l 'université" Alexandru Ioan Cuza " Iasi,2011, p.16
[9] http://fr.wikipedia.org/wiki/Francophonie

constate que dans toute la littérature féminine des années '20, '30, dans toute la littérature du XXe siècle, l'identité féminine passe par un processus de changement. Ayant comme base les études de genre, on essaiera de retrouver les caractéristiques de l'écriture féminine, par rapport ou en opposition avec l'écriture masculine.

Le concept de *multiculturalisme* (en même temps concept d'*altérité* - n.n.- culturelle) sera analysé en fonction de la relation diachronie/synchronie, essayant de réaliser une délimitation dans le temps et une distinction entre les deux espaces temporels.

En même temps, cette recherche propose une analyse non pas nécessairement exhaustive, de l'écriture francophone, dont les particularités des œuvres européennes doivent être comparées à celles du Canada. Les espaces culturels différents, unis seulement par la langue utilisée seraient aussi ceux qui vont générer des modèles culturels différents, comme réponse aux recherches intérieures et aux modèles intériorisés dans l'espace francophone.

Le multiculturalisme offre aussi des informations sur l'origine politique d'un pays, il ne cible pas seulement la langue ni uniquement les aspects d'ordre administratif.

- «Le multiculturalisme nous donne- t- il une réponse? Un multiculturalisme qui pourrait donner un statut d'égalité et qui pourra donner une nouvelle forme d'organisation politique ou un multiculturalisme où les différentes identités territoriales et culturelles apparaîtraient comme des marqueurs politiques? Le multiculturalisme comprend la multitude de cultures mais aussi le pluralisme culturel et, bien sûr, un multiculturalisme territorial. Ainsi, peut- on penser qu'un multiculturalisme né de la diversité, qui au départ n'est qu'un fait, puisse devenir aussi une théorie explicite de l'identité européenne ? » [10]

Les questions sur le multiculturalisme sont nécessaires et on en trouve les réponses dans l'analyse d'un climat qui est toujours source à d'autres questions:

- «Pour certains, le multiculturalisme correspond au respect des identités culturelles, à l'égalité des droits et à l'égalité des chances, et constitue le fondement de la démocratie. Pour d'autres, au contraire, il s'apparente au « tribalisme » et, de ce fait, remet en cause l'intégrité et l'unité nationale assurées, jusque-là, par l 'Etat. Pour certains, il sert à contrecarrer le nationalisme et pour d'autres, à l'inverse il est à l'origine des sentiments et des expressions nationalistes»[11]

Si l'on parle de multiculturalisme en France ou en Belgique c'est une chose, mais au Canada la situation est différente. La partie dite " française" est souvent l'espace géographique où les gens parlent le français, tandis que la partie dite "anglaise" est souvent le territoire où les gens utilisent l'anglais. Les différences sont nettement acceptables, même si les deux parties n'arrivent pas à avoir des choses en commun, sinon dans le pays appelé le Canada. Les différences de mentalité sont assez difficiles à comprendre et il y a de même celles économiques, culturelles, sociales.

- « Au Canada, l'affrontement entre les langues française et anglaise et les débats autour d'une société bilingue et biculturelle, définie comme telle par la Commission royale sur le multiculturalisme, aboutissent à donner une légitimité politique au concept grâce au multiculturalisme constitutionnel porté par la *Charte* des droits et libertés et officiellement admis comme la caractéristique fondamentale de l 'Etat canadien»[12]

[10] *Quelle identité pour l'Europe? - Le multiculturalisme à l'épreuve* - sous la direction de Riva Kastoryano, Editions *Presse de Sciences Po*, Paris, 1998

[11] Corina Dimitriu- Panaitescu et Maria Pavel, Cristina Petras, Dana Nica- *Dictionnaire de francophonie canadienne*, Editions de l 'université" Alexandru Ioan Cuza " Iasi,2011, p.11

[12] Corina Dimitriu- Panaitescu et Maria Pavel, Cristina Petras, Dana Nica- *Dictionnaire de francophonie canadienne*, Editions de l 'université" Alexandru Ioan Cuza " Iasi,2011, p.11

Chaque pays nous montre un modèle; modèle de citoyenneté, modèle d'une société, modèle des valeurs et modèle des typologies culturelles, personnelles, des gens, etc. La diversité en multiculturalisme nous donne la définition de l'échange perpétuel en essayant de communiquer et aussi de comprendre les différences qui nous apportent une richesse extraordinaire.

Conformément au site du Ministère de la Justice du Canada, le multiculturalisme représente, au Canada, un aspect de la politique propre à la partie nommée « française ».

Après avoir été annoncée pour la première fois en 1971, *la Loi fédérale de multiculturalisme* a modifié le statut des personnes qui vivent au Canada (Li, 1999). Elle était imposée pour compléter la politique de bilinguisme, parce que, du point de vue du bilinguisme, l'anglais et le français sont les seules langues officielles du Canada et, à partir de cette constatation, toutes les cultures se retrouvant au Canada doivent être traitées sans aucune discrimination.

- «La politique de multiculturalisme a été lancée en partie pour contrebalancer le nationalisme québécois et en partie pour apaiser la « troisième force » composée surtout d' « autres Européens » dans les années 1960. Ainsi, tout au long des années 1970, la Direction du multiculturalisme a promu de nombreux programmes visant à aider les groupes ethniques à conserver leurs traditions, leurs coutumes, leur folklore et leurs langues, afin de renforcer l'image multiculturelle de la société canadienne (Li, 1999) ». [13]

A partir de 1983, le Comité spécial de la Chambre signale l'ampleur de la discrimination raciale dans la société canadienne et aussi l'absence d'une loi exacte qui devrait montrer les changements institutionnels administratifs et législatif dans la société canadienne à cause de ce problème de racisme et de discrimination. (Canada, Chambre des communes, 1983). [14]

Le Comité a noté, dans son rapport à la Chambre, l'urgence de modifier la politique concernant l'intégration des minorités visibles aux principales institutions publiques (Canada, Chambre des communes, 1984, p. 50). Le Comité a qualifié la société canadienne comme société « multiculturelle et multiraciale » et a fait la recommandation à la Direction de prendre d'autres initiatives pour promouvoir le multiculturalisme et pour promouvoir aussi les relations raciales, malgré l'intention de certains groupes de préserver leurs cultures sur le territoire du Canada (Canada, Chambre des communes, 1984, p. 55). [15]

Le comité permanent de la Chambre des communes sur le multiculturalisme (1987) a déclaré qu'il n'était pas toujours justifié de supposer que l'orientation culturelle de la politique de multiculturalisme était énoncée par des communautés ethnoculturelles « établies » d'origine européenne (Canada, Chambre des communes, 1987, p. 22-24).[16]

Une nouvelle réalité démographique a été créée dans les années 1980, notamment, la réalité de la société canadienne où se rencontre toutes ses nations mélangées au sein de la société canadienne, qui ont forcé les changements au niveau de cette politique de multiculturalisme. Le ministre d'État au Multiculturalisme, dans les années 1980, a insisté alors sur la manière de promouvoir aussi l'égalité entre cultures, et a mis l'accent sur l'harmonie raciale au sein de la société canadienne.

Au début des années 1980, le gouvernement fédéral cherchait à obtenir l'accord des provinces et des groupes de pression pour incorporer la Charte des droits et des libertés dans la Constitution et aussi à rapatrier la Constitution du Royaume-Uni. Il était nécessaire d'avoir

[13] *Ministère de la Justice du Canada*
[14] *Ministère de la Justice du Canada*
[15] *Ministère de la Justice du Canada*
[16] *Ministère de la Justice du Canada*

un public sensibilisé aux valeurs sociales comme l'égalité, la justice et la liberté et en faire usage dans leur existence quotidienne. L'échec de l'Accord du Lac Meech en 1990 et le rejet subséquent de l'Accord de Charlottetown ont changé la confiance du public envers le gouvernement, et la politique de multiculturalisme a perdu de son image envers les gens, comme on peut le constater dans ce qui suit :

- «Les préoccupations politiques relatives au rapatriement de la Constitution et l'émergence des minorités visibles comme réalité démographique pourraient expliquer la plus grande importance accordée par la politique à l'égalité et à l'éradication du racisme dans les années 1980. L'évolution de la politique liée aux modifications de la Constitution et l'appui de plus en plus faible du public envers le gouvernement pourraient expliquer pourquoi on a assisté à un repli apparent de la politique du multiculturalisme dans les années 1990». [17]

Ce qui nous démontre que la politique de l'égalité, malgré l'existence du multiculturalisme, est bien présente à l'intérieur du Canada.

Mais une question reste valable : « Le Québec est-il un pays imaginaire? » La réponse qui s'y impose est : « Oui. C 'est pour cela qu'il existe intensément ». [18]

Références critiques:

- Carrière, Marie - *La pensée postcoloniale: considérations critiques, esthétiques et éthiques,* en ligne
- Cozea, Liana - *Prozatoare ale literaturii romane moderne / Prosateurs de la littérature roumaine moderne ,* Editions Biblioteca revistei Familia, Oradea, 1994
- Fisher, Hervé- *Québec imaginaire et Canada réel. L 'avenir en suspens.VLB Editeur,* Bibliothèque et archives nationales du Québec, 2008
- Kastoryano, Riva- *Quelle identité pour l 'Europe? - Le multiculturalisme à l 'épreuve* Editions Presse de Sciences Po, Paris, 1998/ Article 2 de la proposition de la convention de 1991, cité par F. Sudre, *Droit international et européen des droits de l 'homme,* Paris, 1995, p.156
- Kastoryano, Riva - *Quelle identité pour l 'Europe? - Le multiculturalisme à l 'épreuve* - sous la direction de Riva Kastoryano, Editions Presse de Sciences Po, Paris, 1998
- Laillou Savona, Jeannette - *Le féminisme et les études littéraires en France et en Amérique du Nord,* dans *Littérature*, N°69, 1988. *Intertextualité et révolution*. pp. 113-127;
- Olivero- Alvarez, Alexandra- *Les formes contemporaines de l'identité féminine, entre déboires et utopies,* dans la revue *Sciences Croisées,* Numéro 2-3: *L 'identité*
- Oprea, Denisa - Adriana - *Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne* dans Estelle Lebel- *Le féminisme: une question de valeur(s),* Volume 2, numéro 2, 2008,p.5-28, Editeur: Revue Recherches féministes , en ligne
- *Revue Roumaine d' Etudes Francophones* No.1/ 2009, Publication annuelle de l'Association Roumaine des Départements d' Etudes Francophones (ARDUF): " Identité et multiculturalisme"
- des Rivières, Marie- José - Recherches féministes, vol.11, no.1, 1998, p.333-335, parlant de Lori Saint- Martin, *Contre- voix. Essais de critique au féminin, Nuit blanche éditeur, 1997,* en ligne
- Saint-Martin, Lori *« Critique littéraire et féminisme : par où commencer? »* dans *Québec français*, n° 56, 1984,

[17] *idem p. 10*

[18] Hervé Fisher- *Québec imaginaire et Canada réel. L'avenir en suspens. VLB Editeur,* Bibliothèque et archives nationales du Québec, 2008

- Saint-Martin, Lori- Université du Québec à Montréal- *Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec*, en ligne

Dictionnaires

- Dimitriu- Panaitescu, Corina et Pavel Maria, Petras, Cristina, Nica, Dana - *Dictionnaire de francophonie canadienne,* Editions de l 'université" Alexandru Ioan Cuza " Iasi, 2011
- *Encyclopedia Universalis,* Paris : Encyclopedia Universalis, 1993
- *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2010. Nouvelle édition du *Petit Robert* de Paul Robert, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris : Le Robert, 2010.
- *Le Petit Larousse Grand Format*, Paris: Larousse Bordas, 1998.
- *Le Robert Méthodique : dictionnaire méthodique du français actuel*, rédaction dirigée par Josette Rey-Debove, Paris : Le Robert, 1984.

Volumes collectifs

- *Avatars du féminin dans l 'imaginaire francophone* , Editions Junimea, Iasi, 2008

Références Sites/ Internet

http://fr.wikipedia.org/wiki/Francophonie

Ministère de la Justice du Canada http://www.justice.gc.ca/fra/

http://www.justice.gc.ca/fra/pr-rp/sjc-csj/sjp-jsp/dr02_8-rp02_8/p5.html

Acknowledgements This publication was financially supported by the PROGRAMUL OPERAŢIONAL SECTORIAL DEZVOLTAREA RESURSELOR UMANE 2007-2013 AXA PRIORITARĂ 1 „Educaţia şi formarea în sprijinul creşterii economice şi dezvoltării societăţii bazate pe cunoaştere" DOMENIUL MAJOR DE INTERVENŢIE 1.5 „Programe doctorale şi post-doctorale în sprijinul cercetării" through the project „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate" POSDRU/159/1.5/S/133652.

DO ASSERTIONS, QUESTIONS OR WISHES MAKE A 'THICK' TRANSLATION?

Anca-Mariana PEGULESCU
Romanian Ministry of Education and Scientific Research

Abstract: Linguists and linguistic theories conveyed the idea that utterance meanings are the ones associated with the conventions that rule our daily existence. The meaning which has to do with understanding is subjected to another mechanism where metaphors in proverbs may mean something else.
Beginning with the literal meaning of words, phrases or sentences, proverbs can offer a perfect image of a literary translation. I have adopted a pragmatic functional approach within the analysis I have undertaken and I targeted the ethnofields of 'joy' and 'life'.

Keywords: contextualization, meaning, intention, language pattern, transfer.

1.Between literal and literary translation, the theory of meaning can lead to philosophical semantics: words and phrases or simple sentences which convey in one language a certain message that can be the same as what has been conveyed in the other language. A different situation is also possible: the message is conveyed but the words, phrases or the simple sentence do not display the same terms in the two languages.

In the case of *proverbs* the approach can be even more challenging. As *proverbs* are considered utterances, they hide in their deep structure, actions. Actions are said to be undertaken for reasons and they are meant to express a certain attitude or a specific thought. I have focused on assertions, even if *proverbs* offer a much richer display of language patterns (conditionals, imperatives, wishes). Assertions may be differently displayed, the message is nevertheless understood as a conclusion, a life lesson:

E: Art is long, **life** is short.

R: **Viaţa**-i scurtă, învăţătura-i lungă.

(the above paremic pair is, in fact, a comparison between 'life' as human existence and

'art' which can include 'learning' and 'craft'. The two languages, English and Romanian do

not keep the same word order and the language transfer is not operated between the same

terms)

Romanian paremiology flourished during the last two decades of the 20th century, when modern ideas were published both in Romania and abroad. Names like I.C. Chiţimia, G. Muntean, Cezar Tabarcea or. C. Negreanu (to mention only some of the devoted researchers of this domain) proved the multidisciplinary character of the Romanian *proverbs* analysis. I do agree to I.V. Dedu's conclusion [Dedu: 2014:497] that 'proverbs can be approached from various angles' but I strongly believe that C. Negreanu's concept of the *ethnofield* is still prevailing. Such a working technique is not only meant to bring more order in everything that is empirical research, but gives also the opportunity to make comparisons and draw conclusions taken from the examples displayed.

I have chosen the *ethnofields* 'life' and 'joy' and their Romanian counterparts 'viaţă' and 'bucurie' (with double versions in Romanian and English) as they match in their epistemiological content and vary in their expression.

2. According to Grice the speaker's thoughts are communicated with a very clear aim: to encourage others to draw inferences that go beyond the meaning of the words they hear or utter.

In proverbs, which have a special statute as independent texts, the message should be understood according to the conventions associated with the intentions included in the literal meanings of words and phrases. The literal meanings are doubled by literal intentions. There is, on the other hand, the difference between utterance meaning and speaker-meaning or between what is directly conveyed and what is indirectly suggested.

When the speaker utters:

E: Bread is the staff of **life**.
R: Pâinea înseamnă **viaţă.**

he knows that the hearer knows the truth of his uttering but he can also infer that the hearer is aware of 'the stuff' which is not translated as such in Romanian.

If we deal with a different pattern – I would call it 'hidden conditional' – in the following example:

E: An ill **life**, an ill end.
R:**Viaţă** rea, moarte rea.

the literal intentions are more active than a simple assertion.

The Sapir-Whorf hypothesis regarding the influence of the mother tongue when translating, is perhaps too much illustrated in proverbs where an element of the whole can replace that entity:

E: There is one way to enter this **life** but gates of death without number.
R: În **viaţă** intri pe o singură uşă, dar există zeci de căi cate te duc la moarte.

2.1 If translation is an exercise of finding in a language something that means the same of what has been said in another:

E: Such a **life**, such a death.
R: Cum ai **trăit**, aşa mori.
(almost word by word translation, except the fact that English uses nouns and Romanian
verbs of the same word family)

Change can occur in the terms that are used:

a) different patterns and antonyms in the two languages:

E: Take away my good name and take away my **life**.
(imperative)
R:Decât să-ţi iasă nume rău, mai bine ochii din cap.
(concession)

b) different terms and inclusion:

E: A handful of good **life** is better than a bushel of learning.

R: Mintea e bună dacă e soră cu **norocul.**

(a 'bushel of learning' is the equivalent of the Romanian 'mintea', while Romanian sees 'life' as 'luck')

c) different literal intentions:

R: Pe om în **viaţă** păţaniile-l învaţă.

E: Experience is the mother of **wisdom**.

(while Romanian focuses on 'man' as a central term, English underlines the term

'experience' and makes possible the comparison between 'experience' and possible life Adventures rendered in Romanian by the word 'păţaniile')

2.2 Grice's four maxims{Grice,H.P:1975:45-47] – quantity, quality, relevance and manner – can be applied to proverbs, regarding, again, the specificity of Romanian paremic pattern as compared to the English one:

a) quantity:

E: A cat has nine **lives**.

R: Pisica are şapte **vieţi.**

(the difference between 'nine' and 'seven' is obviously connected with the Romanian popular saying that 'seven' is a lucky number and makes possible an identity marker, linking individuals to their native language)

b) quality:

E: **Life** is not all beer and skittles.

R: **Viaţa** nu e numai praznici şi plăceri

(English makes use of very common and well known everyday life 'ingredients' – drinks and sweets – Romanian uses general words implying life past time)

c) relevance:

E: In **life** you loved me not, in death you bewail me.

R: Pe cel ce nu l-ai iubit în **viaţă,** îl preţuieşti după ce moare.

Omul după ce **moare** atunci darul i se cunoaşte.

(Romanian is richer in versions as it stresses the idea of a late recognition and of how important competence may be – 'darul i se cunoaşte')

d) manner:

E:Two things doth prolong thy **life:** a quiet heart and a loving wife

R: Două lucruri lungesc **viaţa** bărbatului: inima uşoară şi nevasta iubitoare.

(almost identical as structures, the English version addresses a universal 'thy' which is explained in the second part of the paremic unit, while the Romanian version addresses the specific noun gender - 'bărbatului', that is 'to man')

3. When analyzing *proverbs* the concept of 'thick translation' due to contectualization appears as a consequence of cancelled intentions.

The same idea can be expressed by different versions within the same target language:

(i) the classical pattern where the 'word by word' translation renderd very clearly the desired message:

R: După întristare vine **bucurie.**
E :After sorrow comes some **joy**.

while the:

(ii) the pattern changes the order of the terms in Romanian which is the source language – SL:

R: După **bucurie** vine întristare.

and the English version develops the contrast between the 'laughing' and 'weeping' which in fact leads to the difference between 'joy' and 'sorrow':

E: He that laughs in the morning, weeps at night.

The literary translation has, even in the case of such texts as *proverbs*, the goal of producing a set of parallels preserving the cultural conventions. The following *proverb* preserves the meaning as message but the pattern is reversed in English as compared to Romanian:

E: The life of the wolf, the death of the lamb.
R: Moartea lupului e sănătatea oilor.

Meeting all the constraints of the Gricean meaning seems to be in very many proverbs' versions the image of the perfect translation.Still, there are, on the other hand, new texts:

R: Schimbarea domnuilor, bucuria nebunilor.
E: Only fools exault when Governments change.
(the idea of ' change' is preserved but 'fools' are not always 'mad' and the possible
'upper-class' is not always represented by the Government)

4. Conclusions

Whether I do agree or not to the idea of a 'thick translation' [Appiak, K.A:2002:417-429] made possible by certain English proverbs and their Romanian versions, I have to admit that:

- contextualization plays a very important role in any proverb analysis;
- translation mechanisms can turn the expressions of one language(the source language – SL)- into the expressions of another language (the target language – TL) but sometimes the translator has to choose between the literal expression and the literary one;
- any paremiological meta-commentary cannot ignore language attitudes, language identity as group identity or universal language;
- assertions seem to be predominant in proverbs structures both in English and Romanian but there are here and there questions and wishes that can be felt as such:

E: [Who doth spend more than he is worth?] he makes a rope his life to end
R: [I wish] There is aye life for a living man.

Studying proverbs from a pragmatic perspective and applying Grice's mechanism, what is really important is understanding the message. That can be done through a 'thick translation' as well, if we really believe that:

R: Lucru lungeşte **viaţa,** iar lenea o scurtează.
E: Better to wear out than to rust out.

REFERENCES

Appiah, K.A, 2002, 'Thick Translation' in Venuti, L (ed) *The Translation Studies Reader* 2002 Routledge, ond & New York pp. 417-429

Dedu, I.V 2014, 'Romanian Paremiology Thesaurus for Multidisciplinary Scientific Research' in Journal of Romanian Literary Studies no4/2014, pp. 491-499

Grice, H.P, 1975, 'Logic and Conversation' in Cole,P and Morgan,J (eds) *Syntax and Semantics*, Vol. 3, New York, Academic Press, pp.41-58

Negreanu, C, 1983, *Structua proverbelor româneşti*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică

Ruxăndoiu, P, 2004 *Proverb şi context*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti

MIRCEA CĂRTĂRESCU: THE PUBLICISTIC PROSE – BETWEEN AUTOBIOGRAPHY AND FICTION

Sofian DIANA
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: Portmanteau word, the autofiction suggests the synthesis between autobiography and fiction. The debatable nature of this synthesis has given birth to a large number of definitions trying to theorize this supposedly new literary genre. The moment the concept has gone out of his author's control, two directions were distinguished: on the one hand, the critics who submitted to Doubrovsky's term, but enlarged its meaning; on the other hand, the critics who changed Doubrovsky's meaning. The point of view the critics unanimously agree with is the absolutely fascinating character of autofictions, which unfold an astonishing interplay between the real and the fictional, truth and falsity. This interplay is generated by a contradictory reading pact.
Literary critics have noticed the autobiographical character of Cartarescu's novels that surrounds the trilogy, but only in a few cases the problem of autofiction has been raised. It is, on the one hand, because of the different theoretical approaches, and on the other hand because of the existing discrepancies between the identification and the evaluation criteria.
Based on recent theoretical studies, the present paper aims both at systematizing and applying these criteria on the texts included in volumes of publicistic prose, on a few short stories and on the novel Orbitor.

Keywords: autofiction, referentiality, fiction, reading pact, auctorial identity.

Autoficţiunea. Delimitări conceptuale

Problemele pe care le ridică acest concept sunt legate în primul rând de definirea sa, apoi de legitimarea generică şi, concomitent cu acestea, de analiza operelor literare prin grila propusă. Însuşi autorul conceptului, Serge Doubrovsky, revine repetat asupra definiţiei, oscilând între caracterul autobiografic şi cel ficţional al scrierilor (sale, singurele cărora le ataşează eticheta inventată). O a treia a sa definiţie apare în 1982, în urma publicării celui de-al doilea roman, *Un amour de soi*. Deşi rezistând pe poziţia apropierii demersului psihanalitic de procedeele autoficţionale, se vădeşte la Doubrovsky virarea spre autobiografic, cu nuanţa încărcăturii postmoderniste a acestui gen: „orice autobiografie este o formă de autoficţiune şi orice autoficţiune este o variantă a autobiografiei. Nu există separaţie absolută.

Autoficţiunea e forma romanescă în care vorbesc despre ei scriitorii de la mijlocul secolului al XX-lea până la începutul secolului al XXI-lea."

Vincent Colonna, autorul primei teze de doctorat pe acest subiect, se distanţează de Doubrovsky, practic aducând o nouă definiţie conceptului. Pentru el, autoficţiunea joacă între aparenţa autobiografică şi conţinutul imaginar: „o operă literară prin care un scriitor îşi inventează o personalitate şi o existenţă, păstrându-şi, în tot acest timp, identitatea reală". Condiţia cerută este ca „scriitorul să nu dea acestei invenţii o valoare figurală sau metaforică, şi nici să încurajeze o lectură referenţială care să descifreze în text nişte mărturisiri indirecte" [COLONNA, 1989:10], teoria lui nefiind girată până la capăt de Genette, care pune problema motivaţiei şi literarităţii. Denumind-o gen neserios[1], prozatoarea şi cercetătoarea Marie

[1] Articolul cercetătoarei, publicat în numărul 107 din 1996 al revistei „Poétique", vine încă din titlu în întâmpinarea acuzelor aduse de Genette: „Autofiction - un genre pas sérieux". De asemenea, „neserios"

Darrieussecq are în vedere diferenţa între actul vorbirii implicat în autobiografie şi cel implicat în autoficţiune: dacă autobiografia declară afirmarea unui adevăr şi solicită buna credinţă şi adeziunea lectorului, autoficţiunea se declară în acelaşi timp adevărată, dar avertizează lectorul în privinţa adeziunii la această credinţă, punându-l în imposibilitatea de a alege între valoarea factuală şi valoarea fictivă.

În 2007, Serge Doubrovsky însuşi ţine să pună punctul pe i, clarificând problemele de definire şi de legitimare generică ale autoficţiunii. Observând că, în „Pactul autobiografic", Lejeune produce o separare între „eul subsemnat – criteriu esenţial al omonimatului" şi „actul de referinţă/copia conformă", Doubrovsky sesizează o primă opoziţie, între „autobiografie, concepută în acest fel, şi roman, care se sprijină pe un pact de fictivitate, chiar şi dacă vorbim, de exemplu, de roman autobiografic". Referindu-se la evoluţia scrierilor despre sine, Doubrovsky observă că schimbările s-au produs la nivel de concepere a subiectului, de concepere a raportării la sine-însuşi a scriitorului care se percepe fragmentat şi nu ca un întreg generator de sens. Ceea ce trebuie să redea o autoficţiune este „gustul intim al existenţei mele şi nu imposibila mea istorie[…] Altfel spus, ceea ce un scriitor inventează este reconfigurarea fragmentelor existenţei pe care o reînscrie în text. Este primatul absolut al textului şi al scriiturii asupra trăitului.[…] Autoficţiunea este modul de a încerca să recuperezi, să recreezi, să refasonezi într-un text, într-o scriitură, experienţe trăite ale propriei vieţi care nu sunt deloc o reproducere, o fotografie. E literal şi literar o reinvenţie" [DOUBROVSKY, 2007: 78].

Sistematizarea criteriilor de identificare

Atrăgând atenţia asupra faptului că trăsăturile descrise şi clasificate de el se potrivesc, în fapt, doar operei doubrovskyene, cercetătorul Philippe Gasparini observă că autoficţiunea se desparte de autobiografie în trei puncte esenţiale: pe de o parte, bulversarea cronologiei şi, de aici, abandonul cauzalităţii explicative: „fragmentarea poveştii, capriciile memoriei […] abolesc orice pretenţie de adevăr unic, interzic vizarea globală a referinţei"[GASPARINI, 2008:210]. Pe de altă parte, un comentariu interior, care trădează constant îndoielile autorului privind validitatea demersului memoriei sale, rezultând un text lacunar, nesigur, incoerent. În fine, crearea unui autoportret „lipsit de complezenţă". Practic, autorul a formulat un soi de decalog al criteriilor de recunoaştere a autoficţiunii, bazat pe definiţiile lui Doubrovsky, dispunându-le pe trei trepte categoriale: în primul rând, discerne indicii de referenţialitate 1.identitatea onomastică a autorului şi a eroului narator; 2. angajamentul de a nu relata decât „fapte şi evenimente strict reale"; 3.dorinţa de a descrie „adevărul propriu" , de a se dezvălui cu adevărat . În al doilea rând, situează indicii romaneşti: 1.subtitlul „roman"; 2.primatul naraţiunii; 3.predilecţia pentru prezentul naraţiunii; 4.o strategie de influenţare a cititorului. În al treilea rând, distinge munca asupra textului: 1. căutarea unei forme originale; 2.o scriitură care să vizeze „verbalizarea imediată"; 3.reconfigurarea timpului linear (prin selecţie, intensificare, fragmentare, bruiere)[GASPARINI, 2008: 214].

În momentul în care conceptul a ieşit de sub controlul autorului său, s-au distins două axe: de o parte, criticii care şi-au însuşit termenul lui Doubrovsky, dar i-au lărgit accepţia, de cealaltă, criticii care au schimbat accepţia doubrovskyană. Ca urmare, criteriile de recunoaştere a autoficţionalului s-au modificat: Pentru unii, au rămas valabile doar eticheta de roman si omonimatul autor-narator-personaj, aşa cum procedează Jacques Lecarme, cu observaţia că, totuşi, în lista pe care o produce, inserează şi opere în care omonimatul nu este respectat, precum şi texte în care referenţialul alternează cu ficţionalul de o manieră uşor recognoscibilă de către cititor, texte pe care Doubrovsky le va numi *quasi-autoficţiuni,* ca replică la denumirea dată de Philippe Vilain: *autoficţiuni anominale*.[Vilain, 2005: 229]

Elemente autoficţionale în proza publicistică a lui Mircea Cărtărescu

---

înseamnă că atrage atenţia asupra indecidabilului la nivel de adevăr, punând la îndoială adevărul naiv al autobiografiilor.

Înainte de a-şi susţine la Universitatea din Bucureşti, în 2010, teza de doctorat cu titlul „Recuperarea autobiograficului în proza de după 1989", cercetătoarea Florina Pârjol a avut, în paginile *Observatorului cultural*, cinci intervenţii critice în domeniul autoficţiunii, întinse pe perioada 2004-2007. Mă voi referi doar la articolul din 2005, deoarece îl are în vedere pe scriitorul Mircea Cărtărescu, şi anume cartea recent apărută la acea dată, „De ce iubim femeile". Cercetătoarea afirmă, pe bună dreptate, că nu se poate vorbi decât de un „miez autoficţional", de autobiografic „autentic până la un punct". Textele selectate pentru a fi răspuns, mai mult sau mai puţin, la criteriile de identificare a autoficţionalului sunt caracterizate drept „mici escapade în memorie, evocări tandre în care se amestecă viaţa (biograficul consemnat) şi literatura (ficţiune), într-un melanj în care e imposibil de calculat proporţiile uneia sau alteia".

În general, critica de întâmpinare a remarcat caracterul eterogen al celor trei volume de „proză scurtă" şi încărcătura de elemente autobiografice, însă abia la al doilea dintre ele, în ordinea apariţiei, s-a pus, textual, problema autoficţiunii.

„Pururi tânăr, înfăşurat în pixeli", volum apărut la Humanitas în 2003, a fost caracterizat global de către Mircea Iorgulescu drept „o culegere de publicistică eterogenă tematic, discontinuă în atitudini şi preponderent confesivă, motiv pentru care şi poate fi socotită, în bună parte, o „addenda" la „Jurnalul" tipărit de Mircea Cărtărescu în 2001 […] texte […] neabătut poematice […] Mircea Cărtărescu preface în literatură tot ce scrie". Daniel Cristea-Enache îl numeşte volum „compus din texte ocazionale de tot felul, de la mici articole de gazetă la comunicări şi intervenţii cu aspect eseistic", având în prima parte o „suită de texte nostalgic-autobiografice, literaturizate […] conţin preţioase indicii pentru înţelegerea operei propriu-zise", „publicistică trasă înspre literatură şi secvenţe prozastice decodate biografic", iar Cristian Moraru l-a perceput în totalitate ca fiind un „volum de eseuri autobiografice".

Două dintre notaţiile epitextuale de mai sus ne pun în gardă în legătură cu distanţa sau imbricarea dintre autobiografia pură şi ficţionalizarea realului: ambele vorbesc de literaturizare, ceea ce ne determină să căutăm indicii referenţiali şi pe cei de ficţionalizare care scot textul de sub eticheta autobiograficului.

La nivel paratextual, există două elemente care ar putea da seama de natura textelor: pagina de titlu a volumului conţine, în paranteză şi cu italice, subtitlul *„(din periodice)*", Am avea de-a face, astfel, cu texte scurte, destinate publicisticii. Însă prezenţa lor în diverse astfel de locaţii nu este un indiciu pentru a stabili tipul de pact pe care îl încheie autorul cu cititorul. Nimic nu ne împiedică să credem că, de exemplu, publicarea în „Evenimentul zilei" a unui text semnat Mircea Cărtărescu ar fi o condiţie necesară şi suficientă care să-i asigure caracterul absolut referenţial. Ambiguitatea este întreţinută şi de prezenţa unei *Introduceri* la persoana I, în care autorul se prezintă pe sine în calitate de poet devenit autor, şi, în această calitate, stabileşte raportul dintre noţiunile de adevăr, experienţă şi valoare estetică caracteristic literaturii sale: „Căci aceste pagini norocoase sunt, cum se întâmplă mereu, înecate în foarte multă literatură. Şi, cu cât literatura e mai bună, cu atâta sunt mai puţine şanse să găseşti şi pagini mai mult decât reuşite artistic: pagini *adevărate*. Ele sunt tot ce e preţios în cărţi, căci nu sunt experiment, ci *experienţă*, şi nu sunt reuşite de autor, ci *daruri* făcute autorului. E motivul pentru care orgoliul scriitoricesc e atât de stupid" [CĂRTĂRESCU, 2007: 5].

Textele sunt scrieri confesive la persoana I, marcate prin distanţa dintre timpul trăirii şi cel al mărturisirii unor evenimente care nu respectă, totuşi, o linie cronologică: amintiri din diverse perioade ale copilăriei alternează cu observaţii asupra suprapunerii perfecte a timpului relatării evenimentelor cu timpul petrecerii acestora, texte care debutează cu prezentul trăirii alunecă în mărturisiri despre trecut. Relativizarea aceasta sporeşte şi prin distanţarea timpului lecturii volumului de timpul scrierii şi publicării acestor texte în periodice, prezentul imediat

fiind astfel anulat, caracterul transpunerii imediate şi urgente estompându-se prin recontextualizare.

Identitatea onomastică este marcată în două dintre texte. În primul dintre ele, *Cum m-am trezit pe lume*, autorul aduce în pagină propriul nume, identificând prin el persoana sa la vârsta adolescenţei, într-un moment capital, acela al conştientizării existenţei sale ca fiinţă în permanentă devenire, niciodată identică cu sine: „Se afla pe lume, din clipa aceea şi nu mai de demult, cineva numit Mircea Cărtărescu, cineva la fel de străin ca băiatul care citise din Camus cu zece minute înainte ca fluturele de omidă" [CĂRTĂRESCU, 2007:11]. Al doilea text, *Tahitoscop*, păstrează numai numele de familie, întrucât, deşi discursul îşi păstrează caracterul confesiv, la persoana I, atitudinea redată este ce a colegilor de clasă, prezentaţi şi cu alte ocazii de autor ca fiind destul de rezervaţi faţă de micul puşi care se visează invidiat într-o zi pentru capacitatea sa inimitabilă: „Mă imaginam citind ca Omicron, devenind o legendă vie printre colegii mei: Cărtărescu dintr-a şaptea C, care a citit toate cărţile!" [CĂRTĂRESCU, 2007:42].

Identitatea onomastică este întărită de cea socială: într-un text care aduce cititorul într-un cândva prezent al scrierii, *Colea,-n tină*, autorul îşi declină atât profesia, cât şi raportul cu vecinii de bloc: „Sunt într-o antiutopie […] Noi nu cunoaştem pe nimeni, nici măcar pe cei cu care suntem uşă-n uşă. […]Mi se mai zicea într-o vreme dom'profesor, dar cam cu îndoială: prea sunt pletos, prea sunt numai în blugi. Acum nu mi se mai zice în nici un fel." [CĂRTĂRESCU, 2007:31].

Statutul de scriitor este mai des afirmat, întrucât volumul de faţă are (şi) acest scop, de creare a imaginii de sine auctoriale. Există două modalităţi intertextuale de a configura sinele şi de a întări contururile trasate: autocitarea operelor şi notaţiile metadiscursive despre statutul scriitorului, raportul lui cu actul scrierii, totul pe un fond confesiv care întăreşte credinţa cititorului că se află în spaţiul autobiografic, perfect creditabil. Astfel, autorul face mărturisiri, unele uşor ironice, punctând ca în treacăt situaţia de partener mereu manipulabil a cititorului, cu privire la preschimbarea unor persoane din biografia sa în personaje din literatura sa („tanti Sica devenită Tanti Aura în REM", „D., pe care într-una din povestirile mele am numit-o Gina", „Mira şi Altamira (credeaţi că nu există în realitate? Uite că există şi trăiesc şi azi împreună"); alteori, ca în textul *Pentru D., vingt ans après* pare să vrea să denunţe, recunoscător, aportul personajelor reale la crearea imaginarului specific: „Mai târziu, povestind vise în cărţile mele, am profitat de nenumărate ori, mişeleşte, de o fisură în legea proprietăţii intelectuale – absenţa copyrightului pe vise – ca să-i fur cele mai fermecătoare şi mai articulate viziuni […] Al ei a fost visul cu palatul de marmură invadat de fluturi din *Orbitor*" [CĂRTĂRESCU, 2007: 59]. În *Cum m-am trezit pe lume*, leagă starea de spirit adolescentină descrisă în romanul *Travesti* de atmosfera tocmai descrisă în textul prezent: „Când m-am întors acasă, am intrat în starea aceea de neliniște pe care am încercat s-o descriu în *Travesti*" [CĂRTĂRESCU, 2007:13].

Mărturisirile accentuat direcţionate spre cititor alternează, pe parcursul textelor şi chiar în interiorul aceluiaşi text, cu confesiuni de tip jurnalier, în care autorul pare a fi singur cu angoasele sale de scriitor. Există, însă, câteva aspecte care aruncă umbra suspiciunii asupra bunei credinţe a celui care construieşte, aparent, un discurs autobiografic, semnând, prin toate aceste „autobiografeme", cum le numeşte Roland Barthes, pactul sincerităţii. Textele sunt presărate cu indici de ficţionalitate, în mod uneori subtil, alteori evident: în textul cel mai marcat autobiografic, „Cum m-am trezit pe lume", care dă seama de naşterea conştiinţei de sine, există o paranteză care include un verb cu o semantică ambiguă: „(despre asta *o să povestesc* însă în altă parte)" (s.m., D.S.). Un cititor atent, sau unul care a parcurs şi alte opere ale autorului, se poate trezi din magia adevărului servit ca atare şi îşi poate aminti brusc că vocea care i se mărturiseşte este aceea a unui povestaş! Rămâne la voia domniei sale, cititorul, să se lase, în continuare, vrăjit de adevăr sau de ficţiune. Reconfigurarea timpului linear,

salturile de la o vârstă la alta, întoarcerile, şi mai ales aducerea cititorului în prezent prin pasajele metadiscursive ar fi un alt indiciu al abaterii de la mecanismul discursiv autobiografic spre cel al ficţiunii.

„De ce iubim femeile", apărut la Humanitas în 2004, volum construit pe acelaşi tipar al reunirii unor texte apărute iniţial în periodice, reia aceleaşi procedee. Această carte beneficiază şi ea de suportul epitextual care ar lămuri, înainte sau după actul lecturii, asupra relaţiei dintre factual şi ficţional: am să refer, de data aceasta, nu la cronici, ci la interviurile acordate de autor în care s-a discutat şi despre acest volum. Primul dintre ele, acordat revistei Formula AS, în 2005, atrage atenţia asupra a două aspecte: caracterul ficţional al cărţii: „E o carte de literatură ca oricare alta" şi, încă o dată, transpunerea în imaginaţie a referenţialului - Cărtărescu se distanţează de consecinţele recunoaşterii fără rest a naturii autobiografice a povestirilor sale („*toate scrierile dumneavoastră autobiografice*"): „Bucureştiul din scrierile mele e un oraş în întregime fictiv, amalgam de vise adevărate si de false amintiri. De peste zece ani reconstruiesc cu migală, din asemenea fragmente de origine incontrolabilă şi dubioasă, un oraş identificabil cu o carte si cu un creier: Bucureştiul, "Orbitor", al meu." Publicului iniţial căruia i-au fost dedicate aceste texte, cititoarelor revistei „Elle", nu i s-au împuiat urechile prea mult cu vocaţia auctorială, însă i-a fost amintit statutul social al celui care le vorbea, pentru cititorii avizaţi, cunoscători ai persoanelor, personalităţilor şi contextelor din viaţa autorului, urmele de reviste sau de scriitori sunt însă repere clare ale aspectului autobiografic al textelor. Indicii de ficţionalitate sunt ascunşi, de data aceasta, în miezul confesiunilor şi interogaţiilor în manieră de jurnal: În „Seara care cade", autorul dezvăluie modul cum şi-a transformat amintirile reale în substanţa ficţiunilor sale. Jucând cartea sincerităţii, se inserează subtil în mintea cititorului şi îi dezvăluie exact principiul autoficţionalizării: „Viaţa mea nu e bogată în evenimente, iar pe cele câteva mai expresive pe care mi le amintesc le-am stors la maximum în cărţile mele. Totuşi, sunt câteva despre care, din diferite motive, n-am putut scrie, căci doar teoretic „totul e de vânzare" când eşti scriitor. În realitate, mii de scrupule şi reţineri te fac să omiţi câte un fapt în aparenţă neînsemnat, dar care (şi dovadă sunt tocmai scrupulele tale) poate fi un tunel către straturile vulnerabile ale sinelui tău. Noi nu suntem interfaţa socială pe care o numim „persoana noastră": cineva dindărătul ei, o fiinţă incomparabil mai vastă, ne controlează, modelează, cenzurează de multe ori gândurile şi acţiunile". Interogaţiile par a corespunde frământărilor introspective feminine specifice cititoarelor de reviste de profil, însă bătaia lor este mai lungă, vizând, de fapt, raportul autorului cu sinele şi cu întreaga lui operă.

Jocul acesta în care cititoarea este invitată să îşi pună aparent aceleaşi întrebări („Cine sunt eu? Care este eul meu adevărat? etc.) este , de fapt, ca în orice autoficţiune, un joc de seducţie, subliniat până la efecte comice de autor într-o interpelare de tipul celei din Întâlnire la Torino: „Spune şi tu, dragă cititoare, cum ar trebui să reacţionez eu la ce mi s-a întâmplat numai în curs de o săptămână de la scrierea povestirii precedente?" [CĂRTĂRESCU, 2004:100]. Prezenţa, încă o dată, a cuvântului-avertisment „povestire" ne situează în câmpul ficţiunii.

Despre volumul din 2012, „Ochiul căprui al dragostei noastre", recenzenţii s-au exprimat cu mai mult curaj în a folosi direct termenul de autoficţiune. Asta şi pentru că, poate, volumul conţine câteva povestiri cu tentă autobiografică pline de motive transpuse literar în *Orbitor* şi pentru că indicii de ficţionalitate sunt mai mulţi. Marius Chivu le-a calificat drept texte „destul de personale": „rememorări, confesiuni mascate, evocări, proze sau mici eseuri". Subliniind scopul adunării sub volum a unui nou set de texte diverse, Marius Miheţ observă că „deşi la prima vedere textele […] sunt simple apendice la jurnale şi volumele de proză, ele trec dincolo de „micile mele mitologii personale", cum spune în *Epoca nesului*" şi apoi face consideraţii despre „autoficţiunea cărtăresciană" care „trece, însă, şi dincolo de fuziunile ştiinţei cu literatura, trecând la mărturisiri despre condiţia intelectualului şi a cărţii". Ştefan

Baghiu etichetează volumul ca fiind „o antologie de eseistică, memorialistică şi mici poveşti de viaţă", cu „aspectul unui jurnal". La rândul ei, Andreea Răsuceanu observa, la momentul apariţiei cărţii, că „împletirea dintre elementul documentar şi ficţiune e atât de naturală, încât trecerile dintr-un plan în celălalt sunt aproape imperceptibile".

Identitatea onomastică şi cea profesională joacă pe tema dublului, între receptarea din afară şi perceperea interioară: pe de o parte a oglinzii, eul scriptor se vede conturat astfel, în atmosfera tăios de reală a târgului de vechituri descris în „Anii furaţi": „mi-am aşternut şi eu, scriitor cu mai multe cărţi deja publicate şi asistent universitar, ziarul de obşte". De cealaltă parte, contururile sunt altfel trasate în „Ada Kaleh, Ada Kaleh…": „De-aici şi meseria mea: constructor de ruine. Vocaţia mea: arhitect al ruinelor".

Dacă „Anii furaţi", „Epoca nesului", „Despre onoarea actului de a scrie" şi „O, Levant, Levant ferice" sunt texte marcat autobiografice, alte trei, care conţin şi ele un număr semnificativ de repere referenţiale, glisează spre autoficţional. Nu am putea spune, în cazul acestui volum, că ele ar duce cu sine întregul, pentru că nu mai există un proiect tematic unitar care să genereze o interdependenţă în economia volumului.

„Ada kaleh, Ada kaleh …" este construit ca o ţesătură continuă între prezent şi trecut, unde insula se află în miezul amintirilor şi al textului. Jocul dintre real şi imaginar vizează atât spaţiul, cât şi timpul: insula, pământ ce ar trebui să fie ferm, e astăzi sub ape. Mai există un strat, şi mai puţin ancorabil pe axa temporală, aducând parcă de nicăieri şi aruncând referenţialul cuprins în text în abisul permanenţei scriiturii şi al aneantizării acesteia, deopotrivă: „…Ca şi cum, scriind, fiecare dâră trasată cu pixul pe pagină s-ar umple de mucegai şi fiecare pagină lăsată în urmă, acoperită cu scrisul meu, s-ar scoroji, s-ar îngălbeni şi s-ar răsuci ca o frunză bătrână. Iar eu aş scrie tot mai repede, ca să nu fiu ajuns din urmă de dezastru şi de nenorocire.". Cuibarul de ape se închide în jurul insulei scufundate: „Nu mă-ntrebaţi pe mine despre locuri uitate şi părăsite din Europa. Mama însăşi a fost un astfel de loc. eu însumi sunt un astfel de loc. Adunaţi-vă-n jurul meu, deschideţi-mi ţeasta şi contemplaţi-mi creierul: se va sfărâma sub ochii voştri ca un mulaj de ghips. Iar praful lui se va amesteca indiscernabil cu praful ruinelor între care-am trăit toată viaţa, amant al unui harem de ruine." [CĂRTĂRESCU, 2012:32].

Nu întâmplător, cred, se află în centrul cărţii textul care îi dă titlul*:* „Ochiul căprui al dragostei noastre" este unul din acele texte despre care vorbea autorul în *Introducerea* la „Pururi tânăr…": cuprinzând experienţa sa cea mai intimă, cea care dă sens şi poartă cu sine spre un final cuprins în sine haosul aluvionar al „Orbitorului": unitatea iniţială dintre mamă şi cei doi gemeni şi spargerea acesteia până la pierderea identităţii şi permanenta ei interogare în apele tuturor oglinzilor posibile.

Există un amănunt care poate scăpa unui cititor la primul volum al lui Cărtărescu, dar nu şi unuia care a întâlnit în diverse locaţii amănuntul biografic la care face aluzie autorul. Lectura epitextuală (jurnalul, interviurile) dau seama de o situare pe axa cronologiei reale cărtăresciene: fratele său, Victor, a murit la vârsta de un an şi jumătate: „Acei primi ani ai vieţii mele sunt perioada care mă preocupă cel mai mult din tot ce am trăit. Am avut un frate geamăn, Victor, de care nu-mi aduc aminte, pentru că el a dispărut la vârsta de un an şi jumătate. Amândoi am fost internaţi cu dublă pneumonie într-un spital. Eu am scăpat, iar el nu. Moartea lui încă nelămurită bine (ca şi pura lui existenţă, de altfel) este trauma vieţii mele, cam tot ce-am scris se leagă de asta, l-am simţit mereu ca pe un alter-ego al meu. Întotdeauna am simţit că-mi lipseşte ceva, ca şi când, privindu-mă-n oglindă, n-aş vedea pe nimeni. Ce s-a întâmplat a fost din cauza condiţiilor îngrozitoare în care trăiam. Părinţii mei erau veniţi de la ţară, mama era ţesătoare, tata lăcătuş, şi locuiam într-o cămăruţă închiriată, undeva în Colentina, ce semăna cu o celulă de închisoare."[2]. Aceeaşi informaţie temporală este păstrată

[2] Mircea Cărtărescu, interviu cu Roxana Lupu, *Adevărul*, 23 iulie 2011

în Orbitor: „Coca-l răpise, în toamna lui ’57, pe Victor din casa lui Ma’am Catana” [CĂRTĂRESCU, 2008: 483].. Or, în textul de faţă, referinţa este cu totul alta: „Eu şi Victor stătuserăm ochi în ochi timp de cinci ani” [CĂRTĂRESCU, 2012: 42]. Este de necrezut că un eveniment de o asemenea importanţă în viaţa şi în opera lui Cărtărescu ar fi beneficiat aici de o simplă scăpare a memoriei, de tipul celei despre care Doubrovsky spunea că fac ca autobiografiile să fie mincinoase în conţinut, nu şi în intenţia autorului de a spune adevărul şi în nici un caz în angajamentul pe care şi-l ia în faţa lectorului. Şi atunci, dacă amănuntul nu este o simplă eroare a memoriei, el nu rămâne să fie decât un important indice ficţional, care, alături de povestea mamei spusă sub formă de basm popular (motiv şi procedeu reluat şi în *Orbitor*), atenţionează lectorul asupra puternicei aure ficţionale care, în jocul de lumini al amintirilor dintr-o perioadă de fapt imposibil de amintit, sau mult prea greu, ascunde miezul autobiografic mult prea intim şi îl expune, în acelaşi timp, atenţiei şi sensibilităţii cititorului.

Ultimul text, „Pontus Axeinos”, este şi el un joc de-a spaţiul, timpul şi memoria, ca toată opera cărtăresciană. Debutând cu o notaţie spaţio-temporală imediată: „Am doisprezece ani şi merg în tabără la Constanţa”, textul sugerează un conţinut jurnalier preadolescentin, deci având toate şansele receptării refereţiale, întrucât e destul de greu să intervii stilistic într-un discurs de acest fel, fără ca grefele să nu fie vizibile. Reperele credibile se succed cu viteză, culminând într-o demonstraţie seducătoare (dar suspectă prin perfecţiunea ei!), cea a enumerării termenilor maritimi din *Toate pânzele sus!*. Impresia de autentic este susţinută de natura gândurilor copilului care se îndrepta spre mare(amintiri despre ai săi, impresii despre peisaj, toate redate la prezent), însă pusă şi ea sub semnul suspiciunii prin slaba posibilitate, întrezărită după întoarcerea paginii de către cititor, ca aceste observaţii să fi fost notate imediat, pe loc, de către un copil care nu mai făcuse acel drum niciodată, nu mai zărise marea până atunci şi despre care devine dintr-o dată imposibil de crezut că ori nota la firul faptei, ori îşi propusese şi ne pune sub ochi dovada reuşitei de a construi un jurnal cu această miză stilistică. După care vine întrebarea şi mai distanţată de farmecul seducător al primei pagini, al primei notaţii: de unde informaţia că acela care vorbeşte este în acelaşi timp şi inscriptor, la timpul redat de prima notaţie? E la fel de posibil ca autorul să se transpună imaginar în acea vârstă, retrăind, cu ajutorul memoriei, un fapt redat la prezent pentru impresia de strică autenticitate. Ceea ce nu i-ar ştirbi evenimenţialului cu nimic din valoarea de adevăr.

Surpriza vine pe pagina a doua, unde halucinaţia produsă de raza lunii pe ape trece din realitate în relatare, transformând, şi prin glisarea dinspre perfectul compus spre imperfect, discursul în ficţiune: „Mergeam în echilibru, până foarte adânc în mare, pe linia de foc ce izvora din lună. Ne întorceam doar când abia mai zăream lumina farului de la capătul digului încărcat de stabilopozi. Unul dintre noi plecase joi noaptea pe cărarea de foc şi se-ntorsese abia lunea cealaltă” [CĂRTĂRESCU, 2012:162].

Capitolul al doilea transpune vocea auctorială cu care cititorul se obişnuise pe parcursul volumului. În lipsa declaraţiei făţişe a omonimatului, avem un surogat de autenticitate, destul de convingător: vocea la persoana I face trimitere la un alt scriitor, pe care ne invită, în calitate de cititori, să-l imaginăm într-o situaţie similară şi să gustăm grotescul ei: „Trimiteţi-l pe Kafka la o nuntă, puneţi-l pe Kafka pe un scaun între o contabilă îmbrăcată în paiete verzi şi un coleg poliţist al celui ce se-nsoară…”[CĂRTĂRESCU, 2012:163]. Al treilea capitol derutează asupra identităţii auctoriale: conţine o listă a „răspunsurilor” date de motorul de căutare pe Internet, la fel de abracadabrantă ca şi cel mai ingenios capitol pynchonian cu putinţă. Cu ce scop a fost făcută această căutare şi când? Şi de către cine? De către narator, după întoarcerea din plimbarea de a doua zi de după nuntă? De către autorul care se oglindeşte astfel în text, dezvăluind modalitatea de căutare a datelor cu care să îmbrace poveştile pe care tocmai ni le spune?

Textul nu se dă de gol, dar e de ajuns ruptura aceasta halucinantă în ţesătura poveştii ca să genereze un maximum de suspiciune. Astfel că textul şi-a pregătit lectorul pentru al

treilea capitol, cel evident ficţional, al poveştii lui Ovidiu, redată la persoana a treia, pe două capitole succesive, întreruptă de o întoarcere bruscă în autobiograficul deja cu totul suspect în pretenţia sa de susţinere a adevărului. Însă procedeul acumulării de amănunte bine cunoscute cititorului din viaţa de zi cu zi (descrierea cartierelor Constanţei) creează din nou „efectul de viaţă" şi pe acest fundal apare informaţia, devenită credibilă prin repetare, referitoare la codiţele aurii din şifonier. Mai mult, redarea ei în altă formă decât cea prezentă în Orbitor determină cititorul să mizeze pe caracterul confesiv al acestor pagini, în opoziţie cu gradul de ficţional specific romanului: „Cândva am găsit în şifonier, într-o pungă îngălbenită de hârtie, bucle din părul mei când eram copil şi câţiva dinţişori de lapte"[CĂRTĂRESCU, 2012:178].

Ultimul capitol este ca un joc de Lego unde cuburi de diferite forme şi culori se îmbină pentru o construcţie finală coerentă. „Faptele" reţinute de istorie şi elementele fictive sunt amestecate şi redate într-un proustian carusel al timpurilor verbale, la care se adaugă elementele intertextuale: trimiterile la Lautréamont şi, în final, amestecul de inter- şi metatextual: „Căci, după cuvintele lui Mallarmé, lumea întreagă există doar ca să se ajungă la o carte frumoasă."[CĂRTĂRESCU, 2012:186]

Teza de doctorat a Florinei Pîrjol, publicată în 2014 la Editura Cartea Românească, cu titlul „Carte de identităţi", rămâne şi ea prudentă în etichetarea radicală a textelor româneşti, autoarea preferând, atât în capitolele teoretice, cât şi în cele de analiză pe text, o atitudine relativistă. Capitolul dedicat lui Cărtărescu analizează elementele autoficţioale cuprinse în două din nuvele, „REM" şi „Mendebilul", motiv petru care nu m-am oprit aici asupra lor, iar în partea dedicată romanului „Orbitor", cercetătoarea subliniază în mod repetat o idee la care subscriu, şi anume că adevărata miză nu e cea autobiografică, acesta nefiind decât o realitate secundară, dominanta fiind ontologicul şi obsesia spunerii totului despre o multitudine de euri înglobante.

Bibliografie:

Cărtărescu, Mircea,2003, *Pururi tânăr, înfăşurat în pixeli*, Bucureşti, Humanitas.

Cărtărescu, Mircea, 2004, *De ce iubim femeile*, Bucureşti, Humanitas.

Cărtărescu, Mircea, 2012, *Ochiul căprui al dragostei noastre*, Bucureşti, Humanitas.

Colonna, Vincent, 1989, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation du soi en littérature*, dirigée par Gérard Genette, thèse inédite, EHESS.

Doubrovsky, Serge, 1988, „Aubiographie/Vérité/Psychanalise", în *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Presses Universitaires de France, coll. „Perspectives critiques", Paris, p.66, accesat pe www.autofiction.org. la 15.11.2012.

Doubrovsky, Serge, 2007, „Les points sur les i", *în Actes du Colloque „Genèse et Autofiction*" sous la direction de Catherine Violett et Isabelle Grell, Academia-Bruylant, , accesat pe www.autofiction.org. la 15.11.2012

Gasparini, Philippe, 2008, *Autofiction – Une aventure du langage*, Editions du Seuil, coll. „Poétique", Paris.

Pîrjol, Florina, 2014, *Carte de identităţi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.

Pîrjol, Florina, „Mircea Cărtărescu: tablete literare unisex", în *Observator cultural*, Nr. 263/aprilie 2005, accesat în 24.03.2013

Vilain, Philippe, 2005, *Défense de Narcisse*, éditions Bernard Grasset.

This work was cofinanced from the European Social Fond through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities ad Social-Economic Sciences, a Multiregional Research Network.

DU-TE VREME, VINO VREME! AND THE MYTH OF PARADISE

Doina POLOGEA
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: Valeriu Anania's dramatic poem ***Du-te vreme, vino vreme!*** *aproaches the universal theme of human nature's imposibility to escape the contraints of time, although a yearning for the ideal of " everlasting youth withouth old age and life withouth death" consumes the main character. The hypotext for this dramatic poem is the popular fairy tale entitled "Youth withouth old age and life withouth death", but the myth of paradise also constitues an important reference, while borrowing certain formulas pertaining to the theatre of the absurd or surrealist.*

Keywords: myth, paradise, fairy tale, time, roots.

După cum mărturisea Valeriu Anania, poemul dramatic *Du-te vreme, vino vreme*! a avut nevoie de o îndelungă gestație pentru a ieși la lumină, facerea lui întinzându-se pe o durată de aproape treizeci de ani (1942-1971). Rezultatul? Cel mai original poem dramatic al autorului, după cum a fost considerat și „un cod etic întocmit prin valorificarea înțelepciunii multiseculare a poporului român."[1] A pornit de la o întrebare simplă, pe care autorul și-a pus-o într-o vară, pe când se afla la schitul Ciocanu și privea un cățel, un vițel și câțiva pui de găină, zbenguindu-se în joaca lor: „Ce s-ar întâmpla dacă întreaga făptură ar reveni în starea de copilărie? Am fi cumva mai fericiți sau, în durată, ne-am resimți de neîmplinire?".[2]

Tema imposibilității naturii umane de a ieși din coordonata temporală, precum și cadrul de feerie, cu personaje de basm în care ea a fost dezvoltată duce cu gândul la o reluare , în formula poemului dramatic, a basmului *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, despre care Constantin Noica spunea că este „singurul care exprimă, nu indirect, ca orice basm, ci direct, plinătatea, adevărul și măsura a ceea ce se poate numi: ființă".[3] Scrierea lui Valeriu Anania este însă mult mai mult decât o transpunere a basmului. Il lasă în urmă, fluturându-i batista din zare. Basmul este întors pe dos ca o mănușă, pus să facă o detentă, una-două exerciții de scurt-circuitare cu sursa, urmate de revenirea în prezentul distopic, nu fără scuturătura de rigoare, apoi culcat-sculat, drepți și stânga-mprejur, încât nimic din basm nu mai este cum a fost. El este dăruit cu un cearcăn de sensuri filosofice, cu un ochi în plus, deschis spre imaginarul fantastic, dar și cu o pleoapă, cu gene lungi, de poezie. Apar „aspecte ale teatrului absurd sau chiar ale celui suprarealist", în construcții arborescente, iar versificația „dobândește adeseori aspectul unui labirint semnificant"(Lucian–Vasile Bâgiu.).[4]

Anania sugerează ca la temelia operei sale „să nu fie văzut atât folclorul, cât ceea ce este în spatele, la rădăcina lui, mitul. Folclorul este o modalitate literară, mitul este un nucleu existențial"[5] Și atunci, abandonând punctul de referință care ar fi putut fi basmul *Tinerețe fără bătrânețe*, să privim spre rădăcina sa, spre metafora germinală, cum îi plăcea să spună lui Valeriu Anania, mitul paradisului. Cum se raportează „Maria-Sa Omul" (numele

[1] Constantin Deaconu, *Impresii de lectură*, Editura Conphys, Râmnicu Vâlcea, 1996, p.42.
[2]Valeriu Anania, *Memorii*, Editura Polirom, 2008, p.198.
[3]Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, Editura Eminescu, București,1978, p.113.
[4] Lucian-Vasile Bâgiu, *Valeriu Anania.Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006, p.270.
[5]Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*, Ediție îngrijită și postfață de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p.237.

cu care este redenumit Făt-Frumos) la visul sempitern, acela aflare/regăsire a paradisului- în viziunea lui Anania?

După cum arăta Mircea Eliade, mitul paradisiac prezintă „omul primordial bucurându-se de beatitudine, spontaneitate și libertate, pe care cu atâta amărăciune le-a pierdut în urma unei *căderi,* care a provocat ruptura între Cer și Pământ. In *illo tempore*, în acel timp paradisiac, oamenii puteau urca la Cer escaladând un munte, un arbore, o liană sau o scară".[6] In Noul Testament, raiul apare sub denumirea de „Sânul lui Avraam". La Valeriu Anania, aflăm această frumoasă descriere a raiului: ,,văzduh de aur, pururi nou în vechi icoane".

Poemul dramatic *Du-te vreme, vino vreme*! începe chiar cu descrierea hotarului care desparte spațiul raiului de cel pământesc, a peisajului „de graniță": „O perdea de cețuri, groasă (...).Un stei cu trepte aspre, ca o scară de piatră, coboară domol dinspre tărâmul celălalt, alegându-se din cețuri. Se presupune și un izvor lățit in oglindă". Priveliștea tărâmului de dincolo este „primăvăratică, senină, luminoasă", cu văzduh de aur și mări din cioburi de oglindă. Ea se poate infiripa vederii doar pentru o clipă, la cântarea cornului, mai spun didascalile autorului (cornul va fi un dublu al eroului, o prezență de felul celei a îngerului păzitor; uneori îl va pierde sau înstrăina, sau nu-l va putea folosi, ca semn că și îngerul l-a părăsit). De acolo, de pe o coamă de stei, anunțat de glasul cornului, coboară pe Pământ Făt-Frumos, alături de Ileana Cosânzeana. Coborârea e un parcurs ontologic, e descinderea omului din rai. Din rai, dar și din inocență, fiindcă de îndată ceva ca un dor, un „ghimp", o nestare începe să-i împungă inima lui Făt- Frumos. Devine trist, „cu umbre pe chip". Intâlnește pe Juma' de Om (personaj cules și el din basmele românilor) și-l provoacă la luptă. Dar Juma' de Om nu poate fi biruit, el e trup și încă ceva, imponderabil: trecând prin visele omenești, visul nici nu bănuie că prin el a trecut o umbră. O ființă ciudată, grotescă, hilară, dar care în șirul întâmplărilor este „singura creatură ce exprimă sanitatea într-o lume destructurată poliedric" (Lucian –Vasile Bâgiu)[7]. El practică un ritual ce nu suferă derogare: cere fiecărui om întâlnit un fir de păr. Și tot așa, smulgând omului azi un fir, mâine un fir, viața lui se scurge, toarsă pe caierul lui Juma' de Om: „azi ceva, mâine ceva/când pe față, când furiș/vieții-i face măciniș". E un fel de spiriduș, „Ariel și Caliban la un loc, semizeu mutilat și om înjumătățit", după cum scrie Mircea Ghițulescu. El este timpul, „nici bun, nici rău, nici agresiv, nici interiorizat"[8].

Mai sunt și alte personaje care întâmpină cuplul Făt- Frumos-Cosânzeana la descinderea lor. Fîrtat, bunicul său, paznic la hotarul lumilor, apoi Cei șapte tineri, în frunte cu Dionis, trimișii împăratului Fulger, tatăl său. Aceștia nu coboară din basm, ci din Viețile sfinților,[9] fiindcă ar putea fi identificați sau puși alături cu Cei șapte Tineri din Efes, martirizați pe vremea împăratului Deciu, care au fost închiși de vii intr-o peșteră și au ieșit întregi, după 200 de ani de somn sau moarte, pe vremea împăratului Teodosie cel Mic. In povestea lui Valeriu Anania, ei intră curajoși în ceața care acoperă „un tărâm și-o taină", dar se întorc de acolo cu săbiile frânte. In finalul poemului dramatic, peste ani sau sute de ani, nu știm, reînviind și ieșind din peștera în care au fost închiși de către Făt–Frumos, ei vor depune mărturie despre ce este „Măria Sa Omul".

Odată coborât pe Pământ, Făt- Frumos se comportă discreționar. Își schimbă firea și numele – în Măria Sa Omul, cum îi spune Argintarul, sau în „Cel ce devine", cum îi spune personajul Dionisie, ori în Făt-Urât, cum îi spune Juma' de Om, crezându-se în stare să

[6]Mircea Eliade, *Eseuri*, Capitolul *Mituri, vise, mistere*,Editura Științifică, București,1991, p.167.
[7]Lucian –Vasile Bâgiu, *Op.Cit.*, p.272.
[8]MirceaGhițulescu, *Istoria dramaturgiei românești contemporane,* Editura Albatros, București, 2000, p.130.
[9] ***Proloagele.*Viețile sfinților și cuvinte de învățătură pe luna octombrie*, Editura Mitropoliei Olteniei, Craiova, an neprecizat, p.67.

reconfigureze, conform capriciilor sale, lumea." Este un fel de Ivan Turbincă, eşuat în derizoriu şi grotesc", cum îl descrie Lucian-Vasile Bâgiu."[10]Doreşte să intre în împărăţia tatălui său, Fulger Impărat, ca împărat cu putere şi mai mare decât acesta, stăpânind peste toate ale firii, drept pentru care transmite celor de la curte dorinţa sa: cireşii să înflorească în plină toamnă! ("cer arvuna-asupra vremii viitoare:/când voi poposi la curte vreau să stea cireşii-n floare!"). Cireşul în floare evocă grădina paradisiacă, conform lui Jean Delumeau, este „un arbor mundi, făcut să ţină timpul pe loc; e un fel de surogat al tărâmului de dincolo", după cum scrie Nicoleta Pălimaru.[11] Supuşii bat un cireş până când acesta înfloreşte, în răspăr cu timpul, iar ceilalţi cireşi îi iau exemplul.

După ce ameninţă să răstoarne cursul firesc al lucrurilor, Făt-Frumos îşi face intrarea în împărăţie. Ar vrea să sune din corn, dar nu mai izbuteşte. El se află într-o zbuciumată căutare a sinelui, asemeni personajelor din romanul „Străinii din Kipukua", care nu ostenesc să se întrebe polifonic :"Cine sunt eu?" Amploarea zbaterii sufleteşti este impresionantă:

„Vino, cântec al furtunii!...Prea mi-i sufletul pustiu!...
Simt c-aş fi ceva pe lume ...Ce-aş putea sa fiu? Nu ştiu...(...)
Fă-mă, Doamne, ce m-ai face, fă-mă roată de vultur,
Fă-mă geamăt de lăută pe frământurile vieţii,
Fă-mă gheară de jăratic, să sparg geana dimineţii,
Fă-mă val cu coama-n spulber, să joc marea-n herghelii,
Ori vîrtej de ciocârlie, să tai cerul în felii" (p.220)

Ajuns în palatul împăratului Fulger, tatăl său, Făt-Frumos, scârbit de decrepitudinea acestuia, îl ucide, luându-i locul. Ii inchide apoi pe Cei şapte tineri, de vii, într-o peşteră şi dă poruncă să fie omorâţi o multime de supuşi. Un lanţ al crimelor demn de un Macbeth, doar că acela nu a îndrăznit să-i poruncească şi codrului, pe când Făt–Frumos face să înnebunească până şi cireşii. Prin aceasta el se recomandă ca un personaj din galeria absurdului. (De alfel, Anania mărturiseşte că au avut influenţă asupra sa piesele lui Beckett şi Eugen Ionescu).

Nu doar absurdul, ci şi grotescul îşi face loc în învelişul poemului dramatic, ca o excrescenţă care proliferează. In loc de cireşe în pomi apar un soi de dovleci, care mustesc, zemuiesc şi cad cu plesnete fetide, iar din ele iese o viemuială de larve băloase şi cleioase, invadând împărăţia. Ca în "Grădina Deliciilor" a lui Hieronymus Bosh, stranii fiinţe colcăie în fructe. Viemii sunt la început cât guşterii, apoi cât broaştele ţestoase, apoi cât şerpii: „fără oase/şi fără ochi şi gâturi/mişună ca orbii şi dau din râturi/şi-şi colcăie inelele."Mai mult, ei întunecă soarele şi stârnesc vântul. Un copil cutează să muşte dintr-o astfel de ...bâzdâganie şi moare pe loc. Ceva de genul muştelor lui Sartre sau păsărilor lui Hitchoch flanează, infestează, invadează, umplu totul de scârbă, spaimă şi oroare. Se petrece „o hipertrofiere şi o alterare imundă, sufocantă, atât a roadelor, cât şi a faunei"(Al. Paleologu).[12] Basmul se altoieşte cu materia grotescului pentru a sugera vicierea ordinii naturale, succedând căderii din har a omului.

Dramaturgul oferă expresie literară unei accepţiuni picturale sau sculpturale a grotescului, după cum notează Lucian–Vasile Bâgiu, însă nu este vorba de „accepţiunea comună a grotescului, aceea de comic exagerat, cu evidente accente vulgare, ci de semnificaţiile secunde: nenatural, ciudat, bizar". Se configurează astfel „o şocantă pseudo-feerie"[13]

[10]Lucian Vasile- Bâgiu, *Op.cit.*, p.271.
[11]Nicoleta Pălimaru, Valeriu Anania-*Opera literară*, Editura Limes/Renaşterea, Cluj-Napoca, 2011, p.155.
[12] Al Paleologu, *Prefaţa* la *Du-te vreme, vino vreme!*, în Valeriu Anania-Opera literară VI, Teatru, vol.2, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007, p.170.
[13] Lucian –Vasile Bâgiu, *Op.cit.*,p. 286.

O nouă falie în ordinea naturală a lucrurilor provoacă Făt-Frumos atunci când, oprind moara lui Juma' de Om (unde se biciuie viața omului cu biciul-ornic), determină regresiunea anormală a vârstelor. De data asta îi poruncește timpului. Intorcând pe dos formula basmului, el cere :"viață fără bătrânețe/tinerețe fără moarte". Devine copil într-o lume de copii, în care se va numi Făt– Mucos sau Coțăie- Vânt sau "Târâie-mațe.. care dă la rațe." Limbajul adulților de la moara lui Juma' de Om transformați în copii se destructurează, se simplifică, plonjând în stereotipii și sunete onomatopeice, după tipicul limbajului copiilor:"Dudumina/Treorop/Siticop"sau:"Pumnareta/Pumnati/Tapi/Tapi/Reuji/Triaruga/Țuțu ruga/Unilica/Sotilica/Porumbana/Enchi/Penchi/Poc!. Dar la ce să mai fie bune cuvintele, când nu mai e nimic de transmis?

Aceasta „lume a copiilor" este lipsită de miezul ei vital-candoarea, fiind dominată, până la degradare, de instincte. Lumea creată de acest „ucenic vrăjitor" face saltul de la grotesc la parodie bufă. "Un infantilism dubios, caracterizat prin reducție mentală și printr-un cinism deșuchiat"(Al.Paleologu)[14] poate fi descifrat în reacțiile personajelor. In dialogul său cu copiii, Făt-Frumos apare ca un fanfaron, practicând o limbă de lemn, care mai păstrează clișee ale gândirii sale de dinainte:"Eu colind cu lumile-n brațe(...)Visul, doar el îmi alege răscrucile". La care copiii îi răspund cu aplombul poeților postmoderni douămiiști (descoperit avant la lettre!):"Hî, hî, când sparge nucile cu bucile!"

Totul a încremenit, ca-n basmul cu frumoasa din pădurea adormită: luna , vântul, apele, norii. Ne aflăm la un sfârșit de lume, sau un „apus de zeitate și-o asfințire de idei"(Eminescu). In lumea copiilor domină dezordinea, răsfățul și isteria,pe care un personaj matur ivit dinafară (Dor) încearcă zadarnic să le tempereze. Salvatorul va fi până la urmă Juma' de Om, care, smulgându-i biciul lui Făt- Frumos, pornește roata morii și reașază timpul în cursul lui firesc. Aducând îmbătrânire și moarte, el face necesara operă de salubrizare. Și nici măcar nu este un cinic: el țâșnește din miezul lucrurilor firesc, ca un Hopa-Mitică, înfășurat în zâmbetul subțire al Pisicii de Chesire din *Alice în țara minunilor*.

Ultimul tablou al poemului dramatic se desfășoară sub semnul unui pendul uriaș, care pare suspendat undeva, de un turn.Timpul și-a reintrat în drepturi. Și, într-o oarecare măsură și basmul–cadru *Tinerețe fără bătrânețe,* la al cărui model se revine, odată cu întoarcerea acasă a lui Făt- Frumos. Dar aici află alte glasuri, alte încăperi...Câțiva tineri, fete și băieți sunt adunați în jurul cireșului, acum sterp și răsucit și înfăptuiesc un fel de dans ritualic cu o panglică înfășurată pe trunchiul pomului, rostind un descântec prin care își cer iertare de la el, închipuind o nuntă a rădăcinilor, ca să dea din nou rod.("Nuntă așternută/ Semințelor nopții/ La tină, la rădăcină/ La foame de lumină/ La setea pomului/ De izvoarele omului"). Apare Făt-Frumos bătrân, întrebând de Impărația lui Fârtat, bunicul său, pe care-l lăsase în locul lui pe tron. Din împărăție doar cireșul a mai rămas, ca mărturie a vechii siluiri. Nimeni nu mai poate recunoaște în persoana moșneagului pe Făt-Frumos, nici măcar cornul prins la pieptul său. O stâncă prăvălită îi aduce la lumină pe Cei șapte tineri îngropați într-o peșteră „într-o vineri, la pocnetul unei cireșe nebune". Ei sunt vii,dar au mișcări desprinse din vis și dau mărturie despre cel căruia îi spun Măria -Sa Omul. Dar cine să-l mai recunoască pe Făt-Frumos, când nici el însuși nu se recunoaște?„Ipostazele varii pe care le traversează în cursul inițierii sale îi destramă eul lăuntric", notează Ion Vartic.[15]

Făt-Frumos se regăsește „singur și pieziș", la capătul tuturor experiențelor, dezastrelor. Este supus unui supliciu: să se confrunte, cum se întâmplă la sfârșit de viață, cu trecutul, cu răul pe care l-a săvârșit: revede cireșul pe care l-a siluit și pe tinerii pe care i-a

[14] Al. Paleologu, *Op.cit*., p.171.
[15] Ion Vartic, *Hermeneutica poemului dramatic, în Valeriu Anania-Opera literară VI, Teatru vol.2,* Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007, p.345.

închis în peșteră. O punere față în față, ca la marea judecată. Urmată instantaneu de o pace a sufletului, un catharsis. Semnul său: cireșul înflorește, aducând lumină și surâs.

Eroul nu primește o palmă de la Moartea *lui*, ca în basmul *Tinerețe fără bătrânețe* (ar fi apărut ca semn al mâniei divine și Anania a evitat o astfel de sugestie, ci, dimpotrivă, imaginează un recurs la blândețea divinității). Făt- Frumos se transformă într-o pulbere care cade dimpreună cu pulberea florilor de cireș, albind resorbită în ea. Este o încheiere a unui ciclu, o altfel de atingere și rememorare, fie și pentru o clipă, a raiului visat. O geană de „văzduh de aur, pururi nou în vechi icoane" este câtimea din paradis la care a putut avea acces eroul. Fiorul catafatic trece ca o undă: Dumnezeu este atotputernic, atotobun.

„Moartea, spune Constantin Noica analizând basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte,* este individuală, nu generică; este a fiecăruia. Ea nu cosește viețile în neștire, ci o curmă pe a fiecăruia după măsura vieții lui. Pe unul îl pălmuiește, pe altul îl mângîie și pe câte un altul îl transfigurează"[16]. Poemul lui Valeriu Anania despre Făt- Frumos, cel care a vrut să redimensioneze lumea după calapodul netimpului, este povestea unui Gulliver care se pomenește pitic între uriași, aflându-și nimicnicia- cu finalul închis în acolada că **uriașii sunt înțelegători**.

Bibliografie:

Deaconu, Constantin, *Impresii de lectură*, Editura Conphis, Râmnicu Vălcea, 1996, p.42

Bâgiu, Lucian –Vasile, *Valeriu Anania. Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006

Anania,Valeriu, *Memorii*, Editura Polirom, 2008

Noica, Constantin-*Sentimentul românesc al ființei*, Editura Eminescu, București,1978

Anania,Valeriu, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură,* Ediţie îngrijită şi postfaţă de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995

Eliade, Mircea, *Eseuri*, Capitolul *Mituri, vise, mistere*, Editura Științifică, București,1991

Ghițulescu, Mircea, *Istoria dramaturgiei românești contemporane,* EdituraAlbatros, București, 2000

****Proloagele. Viețile sfinților și cuvinte de învățătură pe luna octombrie*, Editura Mitropoliei Olteniei, Craiova, an neprecizat

Pălimaru, Nicoleta, *Valeriu Anania. Opera literară*, Editura Limes/Renașterea, Cluj-Napoca, 2011

Paleologu, Al., *Prefața* la *Du-te vreme, vino vreme!*, în Valeriu Anania-*Opera literară VI, Teatru*, vol.2, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007

Vartic, Ion, *Hermeneutica poemului dramatic*, în Valeriu Anania-*Opera literară VI, Teatru*,vol.2, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007

[16]Constantin Noica, *Op.cit.*,p.142.

TEACHING FOREIGN LANGUAGES TO THE NEW GENERATION

Edith-Hilde KAITER
"Mircea cel Bătrân" Naval Academy of Constanța

Abstract: Being quite different from the past generations, youngsters nowadays have different needs of learning, which are almost totally based on practice. Daily assisted by virtual sites, games and virtual friends all over the world, intrigued by the life styles of famous people and permanently looking for opportunities, our students are very selective these days. They are interested more in the basic knowledge, which they are sure they can get online day and night. So probably most of them ask themselves about the real purpose of a teacher in front of them.
Thus, teachers nowadays should be extremely aware of this fact. Starting from their appearance, which should be accepted by the individuals of the classroom, to the way they attract the students in the learning process, teachers should come up all the time with various and interesting ways of teaching languages, which are the basis of communication worldwide. Therefore, the hereby article seeks to provide efficient ideas of teaching foreign languages to the new generation. Are the school manuals enough in this computerised era? Does team teaching still attract our students? Which would be the specific tips on how to function effectively as equal partners working together in the same classroom? Do our students still need our presence or do they find everything online? Some step-by-step tips are a basic guide to help us establish a dynamic team together so we can experiment and find the right approach which works best for youngsters.

Keywords: team-teaching, e-mail, team, communication, feedback

There are several tips seen as a basic guide to help teachers establishing a dynamic atmosphere in order to achieve the objectives set and to experiment and find the approach that works best for each type of lesson:

1. Team Teaching Tips for Foreign Language Teachers

For teachers who have never had a chance to team teach, or have perhaps avoided doing it for a variety of reasons, perhaps this idea will help allay fears and give teachers a sense of what exactly team teaching 'looks like' within the class.

Team teaching, in the most general sense, encompasses a wide variety of arrangements. One specific form, which has become quite prevalent in recent years, is having two teachers in the classroom teaching simultaneously. This is becoming more and more common throughout Japan and in other Asian countries.

In foreign language teaching, particularly teaching English as a foreign language, usually one in the pair is a native speaking assistant of the target language. The main teacher is usually more experienced and not a native speaker of the target language (hence the desire for a native speaking target language assistant).[1]

One of the advantages of team teaching is that it ostensibly produces a lower teacher-student ratio, but having two teachers in the class sharing turns speaking does not accomplish this. Only by running separate activities, dividing the class into groups - having both teachers

[1] Jeff Horwich, *Cracks Widen in Team Teaching of English*, Asahi Evening News 24 October 1999: Life Section, pp. 15-50.

circulate and interact with students is the ratio effectively lowered. Ideally, both teachers should constantly be actively involved in managing and teaching the class.

Team teaching is most common in the domain of foreign language education, but is also starting to be used in a variety of other subject areas. It is a pedagogical approach rapidly gaining in popularity.

Successful team teaching has the potential to benefit all concerned. Teachers stand to gain in terms of their professional development. Team teaching provides teachers with a partner to help them set objectives, make plans, implement lessons and evaluate the results. They have someone from whom they can draw inspiration and who can provide them with constructive feedback on their teaching.

It is though weird that many teachers refuse to team teach because in a sense, teachers are by definition 'solitary creatures' reluctant to share the limelight or 'be observed' by a colleague.[2] However, in a successful team you should not feel judged or upstaged by your partner. Furthermore, in some situations teachers may not have been given a choice to work together and may not see the benefits of team teaching, or worse, not respect or get along well with their assigned partner.

Horwich states that using two teachers in the same classroom simultaneously is a relatively new educational phenomenon and it is not easy to find practical advice from senior teachers or professional publications.

Clear communication on the part of both members of the teaching team is essential to the success of the relationship and the realization of the teaching objectives.[3] Communication is perhaps rendered more difficult for teams made up of teachers from different cultural backgrounds which value radically different communication styles.[4]

Talking things through at every stage will help the teachers define their individual roles within the team. This is essential in developing a better understanding of one another's teaching philosophy along with the personal and cultural factors that have shaped it and affect its practical applications. Honest discussion also clears up any potential misunderstandings before they have the chance to hamper the flow of a lesson and ensure that they are taking equal responsibility for staying on course towards the established objectives. These meetings will help ensure that the teachers are both feeling comfortable and productive within the team.[5]

Firstly, the teachers need to work together to analyze their individual strengths and abilities and determine how these can be used within their team context. They should remember to consider what skills each of them bring to the classroom.

The teachers should also work out how they complement one another and how they can facilitate improving their partner's skills in various areas (voice projection and articulation/diction, pacing, giving instructions, teacher-student interaction etc.). Ideally, both partners will take an active part, to a greater or lesser extent, in all aspects of the teaching and not fall into a rigid pattern of acting/teaching only within 'partner 1's domain' and 'partner 2's domain'. Once they have explored the skill-set as a team, they can begin to set goals for the term and the year. They'll need to consider what goals they want the students to achieve so that they can plan lessons according to a timetable.

Maintaining eye contact with each other is very important in the team teaching classroom. They'll often need to signal each other for transitions to new activities, communicate when to bring activities to a close or modify an activity. They should also try to

[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Junko Kobayashi, *Overcoming Obstacles to Intercultural Communication: AETs and JTEs. Studies in Team Teaching*, Ed. Minoru Wada and Antony Cominos. Tokyo: Kenkyusha Publishing Co. Ltd., 1994, pp. 162-177.
[5] Ibid.

keep an eye on each other at least every few minutes. One of the benefits of having two teachers in the classroom is that one can increase the teacher's physical proximity to a greater number of students and thus, hopefully, keep a greater number of students more actively engaged in the lesson more of the time. It may be necessary for both of the teachers to stand at the front to address the class for various activities.[6]

Echoing is also very useful during choral pronunciation to provide students with an alternative form of pronunciation, in addition to making it easier for students in another part of the class to hear more easily (as the supporting teacher is located at another part of the classroom). Echoing is also useful where some translation from L1 to L2 is required for student comprehension. Echoing can be done at varying speeds (natural speed or slow speed). The 'supporting' teacher is often in a good position to determine what speed/amount of echoing students may require.

To keep the pace of the class going smoothly, teachers should always keep an eye on each other, and the clock. Having two teachers in the class can be a real advantage with time keeping. While Teacher A leads an activity or gives instructions, Teacher B watches the clock and makes sure that the lesson proceeds in a timely fashion.

It is useful to develop a subtle system of signalling each other (hand-signals, eye contact, and verbal cues) to make transitions between activities smooth. Explicit discussion of what is to be done next in the classroom is extremely disruptive to the flow of the lesson and gives off the impression that one of them is ill prepared to teach the class.

Ideally, both teachers will share in giving directions, taking the initiative to move on to the next activity, and in adapting or curtailing an activity that is not working. They should remember to have mutually agreed upon back-up activities, so that they will be able to work together in guiding the class from an unsuccessful activity to the back-up plan.[7]

Each teacher has a different threshold of tolerance for student misbehaviour. Before the students become disruptive, they'll both need to establish a set of guidelines and agree on what type of behaviour is not acceptable in the class, and consequences for students who disrupt the class. Without a common consensus as team teachers on what is permissible and what is unacceptable, they'll invariably find themselves in disagreement and have potentially inconsistent reactions by teachers to student misbehaviour in the class.

If inside the team there is a non-native speaking language teacher and a native speaking assistant, considerable cultural differences in classroom management between the two of them may occur. Many non-native speaking language teachers find themselves in the frustrating position of being the sole 'enforcer' in the classroom simply because they haven't discussed what kind of behaviour is unacceptable.

The first consideration when it comes to evaluation is that it should be meaningful and fair. Too often, teachers create tests or assignments with little regard to practical time restrictions or pedagogical considerations (not matching the test to material covered in class or making a test or assignment simply to fill the grading book).

Once there is a one-year plan for student evaluation, they can determine how their in-class evaluation will work. Some teachers like to assign participation grades, or make notes of which students answered questions. While Teacher A asks a student to answer a question, Teacher B records the student participation in a grading book.

There are also a few other key points about evaluation to keep in mind:

• Work together to make tests and assignments based on what and how you have been teaching to ensure consistency and fairness to students.

• Evaluate students based on a mutually agreed up system.

[6] Ibid.
[7] Ibid.

• Keep up the communication with frequent checks of how you are progressing, always keeping in mind the objectives you set out together.

• Work together to change things that are not working as you go along.[8]

Team teaching can be an extremely beneficial and professionally rewarding experience if all goes well. In order to accomplish this however, both teachers need to maintain respect for each other both inside and outside the classroom. By following the few simple tips provided above, we hope that your team teaching experience will be a true success and not simply a tolerable compromise.

2. Using E-mail in Foreign Language Teaching

E-mail, a form of asynchronous computer-mediated communication, has been called "the mother of all Internet applications".[9] Since the evolution of networks, computers can offer foreign language learners more than drills: "they can be a medium of real communication in the target language, including composing and exchanging messages with other students in the classroom or around the world".[10]

In a single decade, many new ideas for the use of e-mail in the foreign language classroom appeared. Because there are so many, it is often difficult to keep track of what these ideas are and how they might benefit the language learner.

3. Pedagogical Benefits of E-mail

As many researchers have noted, e-mail extends what one can do in the classroom, since it provides a venue for meeting and communicating in the foreign language outside of class. Because of the nature of e-mail, foreign language learners do not have to be in a specific classroom at a particular time of day in order to communicate with others in the foreign language. They can log in and write e-mail from the comfort of their own room, from a public library or from a cyber-cafe, and these spatial possibilities increase the amount of time they can spend both composing and reading in the foreign language in a communicative context. Rankin notes that the additional interaction in the foreign language provides foreign language learners with more input than they would be able to expect from class time, which typically amounts to not more than four hours per week in most high school or college settings.[11]

The e-mail provides a context for real-world communication and authentic interactions. By connecting foreign language speakers outside of the classroom, e-mail also provides a context for communicating with other speakers in authentic communicative situations. Interaction via e-mail lends a feeling of reality to students' communicative efforts that may seem artificial in a classroom setting. This communicative interaction is much like spoken language because of its informal and interactive nature.

E-mail allows for communication between students in a context where the teacher's role is no longer at the center.[12] In e-mail communication, foreign language learners can experience increased control over their own learning, since they can choose the topic and change the direction of the discussion. The end goal is to communicate with another person in

[8] Jeff Horwich, *Cracks Widen in Team Teaching of English*, Asahi Evening News 24 October 1999: Life Section, pp. 15-50.

[9] C. Meloni, "The cities project" in M. Warschauer (Ed.), *Virtual connections: Online activities & projects for networking language learners*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1995, pp. 211-215.

[10] R. Oxford, *Language learning strategies*, New York: Newbury House, 1990, p.79.

[11] W. Rankin, "Increasing the communicative competence of foreign language students through the FL chat room," in *Foreign Language Annals* 30(4), 1997, pp. 542-546.

[12] P. Patrikis, "Where is computer technology taking us", ADFL Bulletin, 26, 1995, 2: 36-39.

the foreign language rather than to produce a mistake-free composition. Beauvois reported that computer-mediated communication increased total class participation to 100%. Others have noted that students reticent to speak in face-to-face contexts are more willing to participate in the electronic context.[13] E-mail allows students to communicate with native speakers of the target language without the high cost of travelling abroad.[14] Before the advent of the Internet, it was not possible to communicate so immediately and so frequently with native speakers or with other learners.[15]

4. Suggestions for Incorporating E-mail into Foreign Language Classes

E-mail offers students a practical opportunity to interact with others in the target language. Students can create their own mailing lists or the teacher can set up a class e-mail list or listserv. Allowing interested outsiders to subscribe to a class e-mail list can create additional opportunities for authentic communication with other target language speakers beyond one's own familiar classmates.[16]

Activities can be planned for use within a class or between two or more classes in different locations. Students can also join discussion forums outside of their regularly planned course. E-mail has been described as a conversational writing medium, a crossbreed language with elements of both written and spoken language.[17] Because it is separated from face-to-face contact, the high pressure of such immediate demand for production is lessened, and learners can take their time formulating their thoughts, much like they might do in written composition. As decelerated conversation, e-mail communication "provides an excellent first step to help students prepare for the face-to-face classroom discussions as well as the more carefully conceived and polished written compositions instructors ultimately expect from their students".[18]

When e-mail communication is kept within one class, the teacher can easily connect communicative tasks to the topic currently being covered in class and thereby extend the learners' communicative time and involvement with that topic. Instructors can design e-mail assignments as pre-class, post-class, or supplementary activities.

Frequently it is difficult for students to engage in an activity in a foreign language class without preparation ahead of time. A pre-class e-mail assignment can take care of the groundwork and save valuable class time. Examples are given of ways in which the teacher might prepare students for writing, listening, and speaking activities.

E-mail can provide a context to prepare students for longer written assignments. The teacher can tell the students, for example, that their next writing assignment will be to write a brief biography of a famous person of their choice. Through e-mail exchanges the students can collaborate on a list of potential subjects for this assignment in order to save valuable class time.

---

[13] M. H. Beauvois, "E-Talk: Attitudes and Motivation in Computer-Assisted Classroom Discussion" in *Computers and the Humanities* 28, 1995, pp. 177-190.

[14] N. Hedderich, "Peer tutoring via electronic mail" in *Die Unterrichtspraxis / Teaching German*, 2, 1997, pp. 141-147.

[15] S. Roakes, "The Internet: A goldmine for foreign language resources", 1998, retrieved from the World Wide Web on February 2, 2001, at http://www.call.gov/resource/essays/internet.htm

[16] M. Gonglewski, "Linking the Internet to the National Standards for Foreign Language Learning" in *Foreign Language Annals*, 32(3), 1999, pp. 348-362.

[17] C. Moran, & G. Hawisher, "The rhetorics and languages of electronic mail" in I. Snyder, (Ed.), *Page to screen. Taking literacy into the electronic era*, London: Routledge, 1998, pp. 80-101.

[18] D.C. Van Handle, & K.A. Corl, "Extending the dialogue: Using electronic mail and the Internet to promote conversation and writing in intermediate level German language courses", CALICO Journal 15(1-3), 1998, pp. 129-143.

Another way in which learners can use e-mail for pre-class preparation is to share background knowledge on a topic before a listening comprehension exercise. The teacher can provide students ahead of time with the subject of a listening comprehension lecture, e.g. the celebration of Thanksgiving in the United States. Before listening to the lecture in class, students can share via e-mail what they know about this traditional holiday, including their own personal experience or their questions about it.

E-mail is ideal for preparing ahead of time for class discussions. Ramazani tells of an activity called "The Weekly Essay." A few days before the class meets, his students e-mail each other essays that they have written about a particular reading. In this way the students are better prepared for the class discussion of the essays.[19]

Similarly, the teacher can assign a debate topic and ask the students to begin to discuss it via e-mail. When the time comes to form debate teams in class, the students will already have a satisfactory understanding of both sides of the issue and will be able to make a more informed decision about where they stand.

Teachers can create e-mail assignments to reinforce or extend what students have done in the classroom. This encourages students to revisit class discussions, giving them the opportunity to reiterate or clarify opinions expressed in class or to offer an opinion they were not prepared to express in class. In post-class e-mail activities, students can also utilize new vocabulary or structures that they were exposed to in class.

An exchange with the teacher "may serve as a transition toward the use of foreign language in a real-cybernetic-world context".[20] Gonzales-Bueno points out that in addition to building up learners' confidence in their language skills, "[t]he initial opportunities to interact in the foreign language via electronic communication, as offered to students by their foreign language teachers, may provide the necessary first steps to render the learner capable of navigating the Internet autonomously in a foreign language."[21] Thus, the secure environment through one-on-one e-mail exchange with the teacher helps learners gain self-assurance as well as experience using electronic media in the foreign language.

A teacher/student e-mail exchange can be simple and unstructured. Teachers can require that their students send them periodic e-mail messages. They must first decide on the frequency (e.g., once a week, once per chapter, twice a semester) and the content of the messages (e.g., course- or chapter-related, open). Linking the e-mail messages to course content encourages integration of new vocabulary and forms and also discourages overuse of the dictionary which can lead to frustration and discouragement. As teachers should respond promptly to the student messages, they should keep in mind how much time they would like to spend on the exchange and design the assignment accordingly.

Since e-mail makes time and space/place immaterial for fast and easy communication, teachers have also explored its use for communicative interaction between learners outside of the immediate language learning context, for example at another university, in another city, or even in another country. Such a context makes it possible to exchange ideas with a new audience and focus on communication.

Teachers can offer their students the opportunity to confer with them electronically about their writing. This possibility is very useful, especially when a class meets only once or twice a week. Students can e-mail their questions to the teacher, without having to wait for the next class session.

---

[19] J. Ramazani, "Student writing by e-mail: Connecting classmates, texts, instructors", 1994, retrieved from the World Wide Web on February 2, 2001 at http://www.virginia.edu/~trc/tcemail.htm

[20] M. González-Bueno, "The effects of electronic mail on Spanish L2 discourse", in *Language Learning & Technology* 1(2), 1998, pp. 55-70.

[21] Ibid.

Students can also utilize e-mail to submit their composition assignments as soon as they are finished. Then the teacher can make comments and return the assignments to the students electronically. The teacher's comments may have a more notable effect on students' revising process when the feedback is received shortly after the writing is completed.

Writing only to the teacher through an e-mail journal provides a communicative outlet while keeping the language private. Gonzales-Bueno notes that "students benefit from the advantages of a safe writing environment to communicate their messages while maintaining a conversational format."[22] Another advantage to intensive communicating individually with the teacher at the early stages of language acquisition is the extent of authentic input and corrective feedback learners receive in this context as contrasted with the type of input learners would receive from the language and content their peers might send.[23]

While the benefits of individual e-mail exchange with the teacher are obvious, the potential problems with such intensive e-mail communication must also be acknowledged. To begin with, student-teacher e-mail interaction might give the teacher a nearly impossible amount of work.[24] While the student has one partner with whom to correspond, a single teacher could have as many as one hundred, and the responsibility to answer each e-mail – or even one per student per semester – would quickly become a formidable task.

Furthermore, the type of communication between teacher and student is likely to be different from that between peers. As evaluator, the teacher holds an authority that may skew the relationship and arguably also the communicative interaction. Students may pay more attention to form than content, knowing that the teacher's role is often to correct form.

There are, however, other alternatives that preserve the high level of feedback and input on an individual basis. The e-mail exchange can be very closely integrated into the course by basing the topics for discussion on the content of the curriculum. The partners would engage then in discussions that would further their understanding of course materials as well as improve their language ability. The exchanges can also be structured so that students have specific tasks to carry out with their partners that are not specifically tied to course content but that assist the language learning process and are enjoyable and challenging.

Being involved in an e-mail exchange with a native speaker may be the most advantageous type of exchange for a language learner, since, while maintaining the unrehearsed communicative context, learners receive plenty of authentic target language input from their exchange partner. In this context, the learner's comprehension can soar. In addition, teachers have reported that language learners writing to native speakers are more eager to self-correct their own grammar because the communicative aspect motivates them to make themselves understood.[25]

BIBLIOGRAPHY

BEAUVOIS, M. H., "E-Talk: Attitudes and Motivation in Computer-Assisted Classroom Discussion" in *Computers and the Humanities* 28, 1995, pp. 177-190.

GONGLEWSKI, M., "Linking the Internet to the National Standards for Foreign Language Learning" in *Foreign Language Annals*, 32(3), 1999, pp. 348-362.

[22] Ibid.
[23] Ibid.
[24] C. Meloni, "The cities project" in M. Warschauer (Ed.), *Virtual connections: Online activities & projects for networking language learners*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1995, pp. 211-215.
[25] C. Kendall, "Individual electronic mail with native speakers" in M. Warschauer (Ed.), *Virtual connections: Online activities & projects for networking language learners*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1995, pp. 109-115.

GONZÁLEZ-BUENO, M., "The effects of electronic mail on Spanish L2 discourse" in *Language Learning & Technology* 1(2), 1998, pp. 55-70.

HEDDERICH, N., "Peer tutoring via electronic mail" in *Die Unterrichtspraxis / Teaching German*, 2, 1997, pp. 141-147.

HORWICH, Jeff, "Cracks Widen in Team Teaching of English" in *Asahi Evening News* 24 October 1999: Life Section, pp. 15-50.

KENDALL, C., "Individual electronic mail with native speakers" in M. Warschauer (Ed.), *Virtual connections: Online activities & projects for networking language learners*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1995, pp. 109-115.

KOBAYASHI, Junko, *Overcoming Obstacles to Intercultural Communication: AETs and JTEs. Studies in Team Teaching*, Ed. Minoru Wada and Antony Cominos. Tokyo: Kenkyusha Publishing Co. Ltd., 1994, pp. 162-177.

MELONI, C., "The cities project" in M. Warschauer (Ed.), *Virtual connections: Online activities & projects for networking language learners*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1995, pp. 211-215.

MORAN, C., & HAWISHER, G., "The rhetorics and languages of electronic mail" in I. Snyder, (Ed.), *Page to screen. Taking literacy into the electronic era*, London: Routledge, 1998, pp. 80-101.

OXFORD, R., *Language learning strategies*, New York: Newbury House, 1990, p.79.

PATRIKIS, P., "Where is computer technology taking us" in ADFL Bulletin, 26, 1995, 2: 36-39.

RAMAZANI, J., "Student writing by e-mail: Connecting classmates, texts, instructors", 1994, retrieved from the World Wide Web on February 2, 2001 at http://www.virginia.edu/~trc/tcemail.htm

RANKIN, W., "Increasing the communicative competence of foreign language students through the FL chat room" in *Foreign Language Annals* 30(4), 1997, pp. 542-546.

ROAKES, S., "The Internet: A goldmine for foreign language resources", 1998, retrieved from the World Wide Web on February 2, 2001, at http://www.call.gov/resource/essays/internet.htm

VAN HANDLE, D.C., & CORL, K.A., "Extending the dialogue: Using electronic mail and the Internet to promote conversation and writing in intermediate level German language courses" in CALICO Journal 15(1-3), 1998, pp. 129-143.

EDWARD GORDON CRAIG ET L'ART DU SPECTACLE

Cristina SCARLAT
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: Edward Gordon Craig's art vision is an original, holistic one that significantly contributed to the world of performance both in theory and practice. The theorist aimed at innovating theatre, changing it totally so as to reduce it to its essence. His idea of Sur-Marionnette is the one of a visionary.

Keywords: theatre, theory, performance, Sur-Marionnette

Edward Gordon Craig est l'un des plus importants et originaux théoriciens de l'art du spectacle, à côté d'Appia, Antoine, Stanislawski, Brook ou Artaud. Dans le théâtre, il veut «briser les frontières et aspire au dépassement des limites, comme Claudel pour l'écriture ou Artaud pour la scène. »[1]

Craig est un « hérétique » (Monique Borie) qui veut « incendier » le théâtre pour le re-faire, il veut le re-mettre dans ses essences, trouver ses normes justes.

De l'Art du Théâtre représente un recueil d'articles célèbres de Craig, parus dans des revues diverses et à différents moments de son activité concernant le théâtre et son expérience sur la scène aussi.

Ses idées/articles/termes sont célèbres et devenu(e)s déjà *classiques*: « Les Artistes du Théâtre de l'avenir » (« De l'acteur», « Du régisseur », « Du décor et du mouvement »), «L'Acteur et la sur-marionnette », les deux textes formulés dans la manière des dialogues platoniciens, « De l'Art du Théâtre », « Du théâtre de Shakespeare », « Le réalisme et l'acteur», « À propos du symbolisme » etc. Tous ces articles représentent la projection personnelle du rêve de Craig sur le théâtre idéal, une « pluralité de textes » caractérisés par l'hétérogénéité, parce que le recueil est un assemblage de textes ayant d'origines diverses.

Le premier texte de ce recueil, « Les artistes du théâtre de l'avenir », publié pour la première fois dans la revue "The Mask", vol. I, 1908- « essai dédié à la jeune race de combattants qui travaillent dans tous les théâtres »[2], est écrit comme un conseil pour un jeune homme qui veut devenir acteur: « cherchez par vous-même et découvrez ce qu'il ne vous aura point dit. Allez voir peindre les décors, allez voir ajuster les fils des lampes électriques. Promenez-vous dans les dessous, voyez comme ils sont construits. Mentez au cintre et faites-vous expliquer l'emploi des cordages et des treuils. »[3] Ce que Craig veut affirmer par ces idées, c'est qu'un homme de théâtre (régisseur) doit faire *corps commun*, doit sentir tout ce qui se passe dans un théâtre, doit connaître tout l'assemblage qui constitue le théâtre. Craig parle ainsi de l'Artiste total, l'Artiste d'un Théâtre de l'Avenir, qui devra connaître tous les «artisanats »: décorations, costumes, éclairages, acteurs, il doit avoir des connaissances dans tous les domaines, en synthétisant les différents métiers du théâtre. Et cela, parce que l'art du théâtre « est né du geste, du mouvement, de la danse »[4], et non pas de la poésie dramatique.

[1] *Préface* de Monique Borie et Georges Banu, Edward Gordon Craig, *De l'Art du théâtre*; Suivi de «Souvenirs de Craig », entretiens avec Peter Brook et Natasha Parry, Circé, Collection « Penser le théâtre », 1999.
[2] Edward Gordon Craig, « Les artistes du théâtre de l'avenir », dans *De l'Art du théâtre,* préface de Monique Borie et Georges Banu; Suivi de « Souvenirs de Craig », entretiens avec Peter Brook et Natasha Parry, Circé, Collection « Penser le théâtre », 1999, p. 39.
[3] *Ibidem*, p. 42.
[4] *Ibidem*, p. 23, Monique Borie et Georges Banu.

En ayant une vision d'ensemble, réunissant toutes ces choses, l'Artiste de Craig peut redonner, ainsi, la vue « aux aveugles enfermés dans l'obscurité du réalisme »[5], leur ouvrant « l'accès à la Révelation d'une vérité de l'ordre de l'invisible »[6], leur faisant « entrevoir le spirituel par l'intermédiaire de l'art. »[7] Donc, l'Artiste est, pour Craig, une sorte d'herméneute qui peut rendre l'invisible visible par l'intermédiaire de l'art. Pour cela, il faut modifier les principes d'élaboration du décor et redéfinir le statut de l'acteur.

Dans le même essai, on a quatre sous-chapitres où l'auteur parle « De l'acteur »[8], «Du régisseur »[9], « Du décor et du mouvement »[10], « Le théâtre de l'avenir: une espérance».[11] Pour Craig, l'acteur « est un homme d'élite, une nature généreuse, animée d'un véritable esprit de camaraderie (…) »[12] qui « en sait à peu près autant de son Art qu'un coucou s'étend à bâtir un nid (…); sa bonhomie lui suggère qu'il n'est pas seul en scène et qu'il faut un certain lien d'unité entre les pensées des autres et les siennes.»[13] Mais l'acteur idéal « sera celui qui unit une nature généreuse à une haute intelligence.»[14] Il faut ainsi éliminer la «dictature du metteur en scène »[15], considérant l'acteur comme un « instrument » au service de l'unité d'ensemble. On soutient son jeu sur la scène avec les décors, les costumes, la lumière (artificielle), en les harmonisant dans un même tout: le décor - « créer un site qui s'harmonise avec la pensée du poète. »[16] Puis: « exercez-vous à dessiner vos maquettes en petit et en grand; brossez-vous sur la toile (…) »[17]; « par la disposition de vos décors, vous dirigerez les mouvements de vos foules et vous donnerez l'impression qu'elles grandissent, sans cependant y ajouter un figurant de plus (…). »[18]

L'essence du théâtre pour Craig est d'accueillir la révélation de l'Invisible et, dans le Théâtre de l'Avenir, le rôle principal est « joué » par le masque et par la Sur-Marionnette, que l'acteur s'offre pour horizon.

« L'Acteur et la Sur-Marionnette », publié pour la première fois dans la revue "The Mask", vol. I, 1908[19], est le texte le plus connu de Craig. Par le terme « Sur-Marionnette » Craig a essayé de définir « l'acteur de l'Avenir »; il est parti du fait que l'acteur, pour *présenter* ou *fabriquer* un rôle/un personnage dans une identité originelle, pertinente, doit faire abstraction de son propre être - physique, émotionnel etc. – chose, dans la conception de Craig, impossible. Par conséquent, il *invente* la Sur-Marionnette, qui exprime le fait que, dans l'opinion de Craig, l'acteur est un instrument à la disposition du metteur en scène.

Dans l'essai « De certains tendences fâcheuses du théâtre moderne », première parution dans "The Mask", vol. I, 1908,[20] Craig parle de la restauration de « notre Art antique et honorable »,[21] proposition « bien inoffensive, puisque je ne me déclare nullement

[5] *Ibidem.*
[6] *Ibidem.*
[7] *Ibidem.*
[8] *Ibidem,* p. 45.
[9] *Ibidem,* p. 49.
[10] *Ibidem,* p. 54.
[11] *Ibidem,* p. 70.
[12] *Ibidem,* p. 45.
[13] *Ibidem,* p. 46.
[14] *Ibidem.*
[15] *Ibidem,* p. 55.
[16] *Ibidem.*
[17] *Ibidem,* 56.
[18] *Ibidem,* p. 57.
[19] Edward Gordon Craig, *De l'Art du théâtre, éd. cit.,* p. 79.
[20] *Ibidem,* p. 119.
[21] *Ibidem,* p. 127.

l'adversaire des poètes ou des auteurs dramatiques, et que mon sentiment n'influencera guère le théâtre moderne »- dit-il.[22]

Dans les deux lettres ouvertes à John Semar, première parution dans "The Mask", vol. I, 1908, publiées dans ce recueil avec le titre « Le théâtre en Allemagne et en Angleterre »,[23] Craig parle des différentes formules théâtrales (allemande, russe, anglaise), en concluant que « l'Art du Théâtre demeure toujours inconnu. Ce géant sommeille toujours.»[24]; cependant, il affirme que la conscience et la personnalité sont « les deux qualités dominantes qui assurent le triomphe du Théâtre d'Art de Moscou en Europe, et ailleurs.»[25] Les deux lettres sont adressées à M. John Semar, pseudonyme de Craig! C'est la manière par laquelle l'auteur veut donner un plus d'originalité à ses interventions concernant l'art théâtral.

Les autres textes de Craig, « De l'Art du Théâtre » - qui donnent le titre du recueil – sont écrits en 1905 (I) et 1910 (II). Le premier dialogue, « entre un homme de métier et un amateur de théâtre », a été publié à Londres (T. N. Foulis) et à Berlin/Lepzig (Seemann) en 1905 et le deuxième dialogue, « entre l'amateur de théâtre et le régisseur », a été publié dans "The Mask", vol. II, 1909.

Les deux dialogues sur l'art du spectacle sont composés dans la manière des dialogues platoniciens: deux personnages fictifs (Le Régisseur et L'Amateur de théâtre) (I, II) parlent (maître et élève) de la problématique du spectacle. De cette manière, tout comme dans les deux « lettres » précédentes, Craig développe ses théories concernant le spectacle et la problématique du metteur en scène. Sa théorie est que le metteur en scène doit savoir tout ce qui concerne non seulement la mise en scène, mais les activités développées par les autres personnes impliquées pour faire/présenter un spectacle: éclairage, décor, scénographie, musique, costumes, etc. Pour lui, l'art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse; il est formé des éléments qui le composent: « du geste (…), des mots (…); des lignes et des couleurs (…); du rythme (…) »[26] et « l'un n'importe pas plus que l'autre. »[27] Le théâtre est la somme de toutes ces choses; il est né du geste, du mouvement, de la danse. Le régisseur, *alter ego* de Craig, fait après la différence entre « le poème dramatique» et « le drame ». Dans sa conception, le drame est fait pour être joué, donc le drame n'est pas seulement un texte qui s'adresse à la lecture, mais au public d'un théâtre. Le dramaturge doit avoir une vue d'ensemble de ce que son texte doit représenter. Craig pose, en sous-texte, la problématique des didascalies. On envisage le mouvement scénique des acteurs, les mots, la ligne, la couleur et le rythme d'un futur spectacle qui a à la base son texte.

On met, par la suite, en discussion la problématique de l'œuvre shakespearienne («Hamlet», spécialement), question reprise dans les textes « Des spectres dans les tragédies de Shakespeare » (1910) et « Du théâtre de Shakespeare » (1912), dont Craig dit: « „Hamlet" et les autres pièces shakespeariennes sont à la lecture des œuvres si vastes et si complètes qu'elles ne peuvent que perdre beaucoup à être interprétées à la scène. »[28] Craig considère que « (…) la pièce de „Hamlet" était „achevée" lorsque Shakespeare en eut tracé le dernier vers. Vouloir y joindre le geste, le décor, les costumes et la danse, c'est suggérer qu'elle est incomplète et a besoin d'être perfectionnée. »[29] Donc la pièce de Shakespeare « demande » la perfection, la « plénitude », qui doit se faire par le concours du/d'un metteur en scène (et, comme parenthèse, le spectacle de Craig, à Moscou - « Hamlet » - pour lequel il a collaboré

[22] *Ibidem.*
[23] Edward Cordon Craig, *De l'art..., éd. cit.,* p. 128.
[24] *Ibidem,* p. 133.
[25] *Ibidem.*p. 134.
[26] *Ibidem,* p. 138.
[27] *Ibidem.*
[28] *Ibidem,* p. 139.
[29] *Ibidem.*

avec Stanislawski, vient prouver la conception théorique de Craig et sa modernité « en vivant», en réalité aussi).

Dans ce premier dialogue, Craig parle également du théâtre « de l'Avenir » - « un théâtre plus neuf, plus parfait (…) », au jour qui vient « après demain », parce que « ce jour-là nous connaîtrons la Sur-Marionnette et le drame mimé dont il a été question plus haut. »[30]

Dans le deuxième dialogue, Craig « tente de s'expliquer (…) avec ceux qui (…) ne comprenaient pas les raisons de sa collaboration avec le Théâtre d'Art de Stanislawski, qui militait ouvertement pour un théâtre réaliste. » (Monique Borie)[31]

Dans « Le réalisme de l'acteur » (première parution: "The Mask", vol. I, 1908),[32] Craig définit le réalisme comme « un mode d'expression grossier, bon aux aveugles»[33] et l'artiste (l'Artiste) est un dieu qui « par son savoir, complète ce qu'il est incomplet. »[34] Il guérit « les infirmes et les malades, ranime le courage des accablés et arrive même à donner la vue aux aveugles. »[35] L'Artiste est, donc, « le maître du monde. »[36]

Dans un autre texte, « À propos du symbolisme » (première parution: "The Mask", vol. III, 1910), il affirme que le symbolisme « est la délicatesse même »,[37] qu'il est « à l'origine de tout art, mais il est la source même de toute vie; ce n'est qu'à l'aide de symboles que la vie nous est possible, nous ne cessons d'en faire usage. »[38] Parce que le symbole est « aussi accessible au garçon de charrue et au matelot qu'aux rois et aux personnages haut placés (…).»[39] Donc, à l'aide du symbole, qui doit être accessible à tous, on peut, par le langage du spectacle/de l'art théâtral re-dimensionner le monde, en le mettant dans ses propres valeurs, essences, notes spécifiques.

Tous les textes réunis dans ce livre *concentrent* l'essence des idées de Craig sur l'art du spectacle, en le faisant *mythique*, parce que « ce livre est mythique et tout au long du siècle, il a servi de référence au-delà même de sa lecture attentive et de l'exercice quotidien du théâtre.» [40]

« De l'Art du théâtre » reste « le livre d'un rebelle », un livre « fondateur »[41], parce que c'est un « écrit marqué par le quotidien de la scène et le plaisir ambigu de la communauté théâtrale. »[42] Un livre dans lequel on sent la vie du théâtre, sa pulsion, son essence.

Bibliographie:

Craig, Edward Gordon, *De l'Art du théâtre,* préface de Monique Borie et Georges Banu; Suivi de « Souvenirs de Craig », entretiens avec Peter Brook et Natasha Parry, Circé, Collection «Penser le théâtre », 1999.

Cette étude a été financée par le contrat POSDRU/159/1.5/S/140863, projet stratégique ID 140863 (2014), co-financé par le Fond Social Européen, le Programme Sectoriel de Développement des Ressources Humaines 2007-2013.

[30] *Ibidem*, p. 137.
[31] Edward Gordon Craig, *De l'Art…, éd. cit.,* p. 159.
[32] *Ibidem*, p. 219.
[33] *Ibidem*, p. 220.
[34] *Ibidem.*
[35] *Ibidem.*
[36] *Ibidem.*
[37] *Ibidem*, p. 225.
[38] *Ibidem.*
[39] *Ibidem*
[40] Monique Borie, Georges Banu, « L'Horizon du théâtre », dans Edward Gordon Craig, *De l'Art…, éd. cit*., p. 7.
[41] *Ibidem.*
[42] *Ibidem*, p. 8.

A DISTINCT PROFILE: AUTOFICTION WOMEN-AUTHORS OF "EGO.PROZA" COLLECTION

Violeta – Teodora LUNGEANU
"Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract: Polirom collection entitled "Ego.Proza", has published since 2004 young author's texts, representing a necessary form of valorizing the literature belonging to an eclectic generation. An important part of this collection is represented by women-authors who adopted in writing an attitude perceived as revolutionary, reforming, which would soon turn into a specific discourse. Their autofictional pattern became a special category of "feminine literature", identified with a literature of intimacy, a narcissistic, du petit moi one. Women-authors published in "Ego.Proza" collection, such as Ioana Baetica, Cecilia Ştefănescu, Claudia Golea or Ana Maria Sandu tend to render an especially women's intimacy, which is beyond the generation labelling, the experimentalism of the autofictional formula, or the fracturing credo of the multiplied identities. From this point of view, the analysis of the thematic and discursive field of the women-authors novels shows the way in which feminine identity constructs itself as a special individuality.

Keywords: autofiction, Ego.Proza, identity, feminine, women-authors.

Fracturista, minimalista și autenticista generație douămiistă se sprijină, în mare parte, pe o campanie editorială fără precedent pe piața literară românească, inițiată de Editura Polirom în 2004 și apoi susținută și de alte edituri precum Nemira, Cartea Românească sau Humanitas. Sub sloganul *Votați literatura tânără!* sunt publicați o serie de autori, în mare parte debutanți, care, în opinia criticii de întâmpinare, alcătuiesc un tablou compozit, greu de surprins în note comune: Ioana Baetica, Dan Lungu, Lucian Dan Teodorovici, Radu Pavel Gheo, Adrian Șchiop, T.O. Bobe, Cosmin Manolache. Ulterior, mișcarea s-a transformat în colecţia „Ego.Proza" a Editurii Polirom – o colecţie cu caracter deschis, eterogenă şi democratică.

Meritul campaniei poliromiste constă atât în asigurarea unei promovări corespunzătoare a literaturii tinere de factură recentă, cât și în revalorizarea unor autori cărora contextul nouăzecist le fusese potrivnic: „Un punct de inflexiune l-a reprezentat campania lansată, în primăvara anului 2004, de către Editura Polirom, campanie intitulată «Votează literatura tânără!», care și-a propus să arate cititorilor și criticii de specialitate că se poate miza pe literatura română, că nu ne putem mulțumi numai cu traduceri, indiferent de notorietatea scriitorilor traduși. Acea campanie a arătat că sunt scriitori care pot avea impact atât la publicul din România, cât și la publicul occidental. Prin acea campanie, au apărut scriitori debutanți sau au fost altfel valorizați scriitori lansați fie la edituri obscure, în tiraje confidențiale, fie publicați în condiții de cvasianonimat, cu mulți ani în urmă, când promovarea și atenția pentru literatura română erau minore. O încercare de captare a interesului pentru literatura română desfășurase prin 1996-1997 Editura Nemira, care mizase, printre alții, pe Răzvan Rădulescu și Radu Jörgensen. Radu Aldulescu, Ștefan Agopian și Petru Cimpoeșu au căpătat un relief după ce cărțile lor au fost reeditate în acest siaj al campaniei din 2004.[1]

[1] Şimonca, Ovidiu, „Revistele culturale între trecutul totalitar și prezentul politizat", în (coord. Daniel Șandru și Sorin Bocancea), *Mass-media și democrația în România postcomunistă*, Editura Institutul European, seria Polis, Iași, 2013, pp. 500-501.

Așa cum explica directorul editurii, Silviu Lupescu, demersul editorial era gândit ca o strategie de promovare a unei proze de extracție autobiografistă, pe care critica o etichetase deja drept „autobiografie minimalistă". În catalogul campaniei, Silviu Lupescu îi amintește și pe cei care l-au sprijinit în inițiativă: pe de o parte, noi voci ale criticii, Luminița Marcu și Costi Rogozanu, pe de altă parte, deja consacrații Matei Călinescu, Gabriela Adameșteanu, Ștefan Agopian, Ion Bogdan Lefter, Nicolae Prelipceanu, Ioan T. Morar, Daniela Zeca, Mircea Vasilescu, care au susținut din plin campania.

Întreaga expunere mediatică a campaniei le-a asigurat autorilor de ficțiuni identitare sau de proze ale imediatului insignifiant vizibilitatea pe piața producțiilor literare. Astfel, autorii tineri au putut primi un vot de încredere din partea publicului pus față în față cu o literatură non-conformistă și a neinstituționalizată, iar critica, destul de mefientă față de acest val atât de proaspăt, fără un *pattern* reducționist, a validat prin degustare discretă noul buchet literar de proze valoroase prin eclectismul lor: „Colecția aceasta nu este importantă neapărat în sine, prin autorii și cărțile pe care le propune, nu e în niciun caz o pepinieră de scriitori de talent, ea e importantă în primul și în primul rând ca ferment. Percepută la început, după lansarea primelor titluri, ca un proiect subsumabil unei singure formule – aceea a unui nou autenticism decomplexat și detabuizant, obsedat de un cotidian cenușiu și fără orizont și de experiențe «șocante» – «Ego. Proza» este, de fapt, o colecție eterogenă, «democratică» am putea zice, deschisă unei diversități de formule, de la autoficțiune la ficțiunea pură a genului *fantasy*, de la proza minimalistă la proza istorică ș.a.m.d. – se varsă în acest concept editorial «cluboptiști», cenaclișți de la Literele bucureștene, «fracturiști» etc. Sigur că, dintre cele aproape cincizeci de cărți apărute până acum aici, mai puține merită să fie neapărat citite, și încă și mai puține recitite."[2]

Un efect secundar indezirabil a apărut însă în urma acestei inițiative: promovarea susținută a dus la formarea unei imagini prototip pentru noul val de ego-proze, la nașterea unui tipar al autobiografismului minimalist, al revoltei de limbaj, al violenței tematice și lingvistice care a planat asupra întregii colecții ca ansamblu și asupra celorlalte cărți care au fost publicate ulterior, indiferent dacă au aderat la acest tipar sau nu.

Descrierea campaniei poliromiste își are rolul ei nu numai în discuția despre generația milenaristă, ci și în aceea despre genul autoficțional. Deși colecția nu conține numai autoficțiuni, gen discursiv cu miză identitară, dar lipsit oarecum de legitimare teoretică, acestea reprezintă o parte consistentă a colecției, aparținând mai ales autoarelor. Dintre numele feminine prezente, cea mai mare parte pot fi reținute ca practicante de autoficțiune - Ioana Baetica, Cecilia Ștefănescu, Claudia Golea, Ana Maria Sandu. Le vom discuta pe fiecare pentru a identifica constantele tematice și discursive care ar putea să conducă la o imagine a autoficțiunii feminine din colecția poliromistă.

Ioana Baetica este considerată, alături de Ionuț Chiva, copilul teribilist al generației douămiiste: „Ionuț Chiva e unul din numele pe care, dacă ai urmărit zbuciumata viață a Fracturilor, n-ai cum să nu-l cunoști. Ca si Ioana Baetica, Chiva e poet, ca structură, iar reconvertirea la genul romanesc e un ambițios pariu al tinereții ce trebuia negreșit câștigat. Am citit romanele celor doi cu senzația ca nu mă recunosc deloc în lumea descrisă ori în scriitura abordată. Asta m-a neliniștit, pentru că am purces la lectură cu ideea (preconceptă) că citesc ceva tânăr, proaspăt, actual, altceva. Daca în cazul Ioanei Baetica am conchis ca autoarei nu-i lipsește talentul, dar cu siguranță îi lipsește răbdarea de a-și finisa opera, citind romanul lui Chiva, n-am avut aproape nici un moment de curiozitate sau de interes."[3]

[2] Burța-Cernat, Bianca, Cum mai stăm cu proza românească? (I), în *Observator cultural*, numărul 360, februarie, 2007, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Cum-mai-stam-cu-proza-romaneasca-%28I%29*articleID_17085-articles_details.html

[3] Pîrjol, Florina, „Mult zgomot pentru nimic", în *Observator cultural*, numărul 237, septembrie, 2004, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Mult-zgomot-pentru-nimic*articleID_11691-articles_details.html

Ca mulți dintre colegii săi fracuriști, Ioana Baetica vine dintr-o lume în care perioada comunistă reprezintă doar experiență de lectură și nu trăire nemijlocită. Percepută ca făcând parte dintr-o „generație fără memorie", a fost așteptată, și ea, ca și ceilalți tineri autori, să schimbe complet fața literaturii, însă printr-un program estetic solid, care să depășească reflectarea intimă în oglinda discursivă. Derapajele narcisiste, sexualitatea violentă, paradisurile confecționate din lumile false ale alcoolului sau drogurilor nu pot constitui o literatură care să reziste comparației cu adevăratul canon. Ea reușește însă să aducă și aspecte pozitive: modul de raportare la literatură, în favoarea poveștii, lăsând la o parte scrisul „cu pretenții", schimbările la nivel tematic, întoarcerea către cititor (și nu către critică) etc.

„*Fișă de înregistrare*" (2004) este un volum alcătuit din două părți: romanul la persoana I, *Pulsul lui Pan,* și câteva nuvele care pastișează diverse formule narative consacrate. Dacă nuvele rămân în perimetrul unei proze cuminți, cu fir epic și personaje, romanul propune o partitură confesivă feminină într-un sens apropiat de cel devenit celebru după 1980 în spațiul literar francez. Cu întregul său aer de exercițiu de scriitură singular, romanul reușește să smulgă curiozitatea publicului, înregistrând cele mai bune vânzări la Târgul Bookarest 2004. Critica receptează însă precaut, ca în cazul lui Dan C. Mihăilescu: „Ioana Baetica vine perfect pe valul tinereții ultragiate, dezabuzate și cinic provocatoare, la modă acum. O tinerețe obsedată de marginalizare, de senzația propriei inutilități și a strigătului în pustiu, evadând în argou, vicii și inginerii textuale. O tinerețe copleșită de ambiția autoexpunerii, cu fond agresiv și cruzimi de limbaj, cu mult sarcasm cultural, cu insurgență, dar mai ales cu un pansexualism fie natural, fie prefabricat, însă invariabil afișat cu ostentație."[4]

Romanul ar fi putut câștiga însă mai mult în ochii criticii dacă ar fi mizat pe confesiunea feminină și nu neapărat în reproducerea unei rețete autenticiste depășite, asociate unui excedent cultural insuficient asimilat: „Pulsul lui Pan mimează cabotin formula autenticista. E un roman în interiorul căruia eroina, Vlada, ea însăși scriitoare, compune un roman si ține un jurnal unde își notează experiențele erotice, dar si intenția de a le transforma în experiențe literare. O *mise en abime* care, în epoca lui Gide sau a lui Eliade, reprezenta o inovație textuala, dar care acum nu mai reprezintă decât o pastișă facilă. Unde mai pui că, în romanul Ioanei Baetica, analitism, luciditate, trăire sunt cuvinte fără acoperire. Digresiuni teoretice fastidioase țin locul introspecției. Romanul începe sentențios, cu o teorie a divorțului dintre teorie și realitate în eros, exemplificată în paragrafele următoare prin scene „tari", menite să-i epateze pe burghezii pudibonzi, inhibați, ipocriți. Însă nu intram neapărat în regiunea scabrosului senzațional, a oribilului „estetic", atractiv literar, ci, pur și simplu, asistăm la o reprezentație banală constând în exhibiții inabil regizate. Despre îngurgitări de urină, spermatografii ori alte detalii picante ale spectacolului sexual – à la manière de Pascal Bruckner sau Henry Miller – poți citi într-o sumedenie de alte romane, izbutite sau ratate."[5]

Tratând o temă încă inedită pentru literatura română – cea a unei iubiri lesbiene – romanul Ceciliei Ștefănescu, reeditat în colecția *Ego.Proză*, *Legături bolnăvicioase* (2005) deschide un câmp de analiză care trezește interes atât prin tematică, cât și prin construcție, dar care rămâne încă obstrucționat de prejudecată și pudoare. Povestea de dragoste dintre naratoare și Alex (iubita) constituie, de fapt, pretextul pentru o *scriitură feminină* prin specificitatea limbajului și a imaginarului. Revendicându-se de la modelul autoficțional în cheie feminină, romanul intră într-un dialog intertextual cu o serie de texte ale canonului (masculin) în materie de literatură erotică. Dacă titlul trimite la un roman al „educației

[4] Mihăilescu, Dan C., „Proba panspermiei", în *Literatura română în postceaușism, II. Proza. Prezentul ca dezumanizare*, Ed. Polirom, Iași, 2006 (publicat întâia oară în *Ziarul de duminică*, nr. 27/9, iul.2004).
[5] Burța-Cernat, Bianca, „Vlada scrie un roman fracturist", în *Observator cultural*, nr. 230, iulie 2004, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Vlada-scrie-un-roman-fracturist*articleID_11352-articles_details.html

sentimentale", amintind de capodopera lui Laclos, *Les Liaisons dangereuses ou lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres,* discursul romanesc afișează un joc intertextual în regim autoficțional care subminează pe alocuri modelul masculin.

Într-un articol[6] a cărui intenţie este de a oferi o imagine de ansamblu a prozei româneşti nouăzeciste şi douămiiste, dar şi de a motiva istoric, social şi editorial schimbarea peisajului prozastic românesc, Bianca Burţa - Cernat înscrie cu precauție într-o grilă care variază de la catastrofal la excepţional cartea Ceciliei Ştefănescu la categoria „bun/interesant/bine scris", alături de romanele lui Radu Pavel Gheo, Dan Lungu, Cezar Paul Bădescu, Lucian Dan Teodorovici şi Ana Maria Sandu – toate romane ale colecţiei „Ego. Proza" de la editura Polirom. Debutul în materie de roman al autoarei a fost considerat momentul care ar fi putut inaugura o întreagă serie asemănătoare pe linia subiectului şi a scriiturii. Astfel, în articolul „Erotism de atmosferă", din *Româna literară,* Marius Chivu observă rapiditatea cu care romanul a intrat pe piața literară şi pe cea a critică, considerând-o ca deschizătoare de drumuri pentru un nou tip de literatură: „Puține romane de debut, postdecembriste, şi-au câştigat o notorietate a lor aşa cum s-a întâmplat cu romanul Ceciliei Ştefănescu, *Legături bolnăvicioase*: comentată favorabil, epuizată din librării (chiar dacă tirajul relativ mic face irelevant acest aspect) şi intrată destul de repede în bibliografia unor cursuri opţionale sau chiar făcând subiectul dizertaţiilor universitare, cu o traducere în franceză (în cadrul proiectului *Les Belles Etrangères*) şi o ecranizare (în regia lui Tudor Giurgiu) aproape gata. Acum trei ani, când a apărut prima ediție, subiectul cărţii i-a entuziasmat pe comentatori prin noutate şi i-a făcut să creadă că romanul inaugura o serie. Acum, după debutul unei generaţii întregi de tineri prozatori, putem trage o surprinzătoare concluzie: de fapt, cartea Ceciliei Ştefănescu n-a fost urmată, în plan literar, de nimeni."[7]

Pe de altă parte, romanul este văzut ca formă de continuare a unei tradiții a literaturii erotice masculine, aşezându-se în mod ireverențios (prin inadvertențe stilistice sau de subiect) în spatele unor nume mari precum D. H. Lawrence sau Henry Miller. Daniel Cristea-Enache îi reproşează Ceciliei Ştefănescu şi colegelor sale de generație artificialitatea unei rețete împrumutate: „Diferența dintre D.H. Lawrence şi Henry Miller, pe de o parte, şi închipuitele bacante dâmboviţene Claudia Golea, Ioana Baetica şi Cecilia Ştefănescu, pe de alta, vine nu numai din izbitoarea denivelare artistică; ci şi din modul radical deosebit în care bucuriile cărnii se amestecă în cele ale scriiturii. La cei doi maeştri, proza respiră erotic şi atracția sexuală împinge lumea înainte. Universul cărţii e organic la propriu şi la figurat, membrele anatomice realizând o dublă copulație, stilistică şi biologică. Romanele pulsează după ritmul interior al personajelor, inspiră şi expiră aerul acestora, devin febrile odată cu ele. La studentele noastre conştiincioase, sexul - ca şi drogul - reprezintă o temă pentru acasă, executată cu râvnă şcolărească. Scenele «încinse», lungi şi redundante, aproape plicticoase prin mecanica lor, sunt aşezate la rând ca păsărelele pe firul de telegraf."[8] Suntem însă pe un câmp de analiză (contextualizat postfeminist) în care literatura „celei mai mari părți a minorității" nu mai practică raportarea la marea literatura şi raportarea la canonul masculin. Găsirea unor modalități de transformare a marginalului în central nu a reprezentat un obiectiv

[6] În articolul său, Bianca Burţa-Cernat, are în vedere colecţiile Fiction Ltd., *Ego.Proza* (Polirom), *Debut* (Humanitas), *Cum mai stăm cu proza românească? (I)*, în „Observator cultural", nr. 360, februarie, 2007, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Cum-mai-stam-cu-proza-romaneasca-%28I%29*articleID_17085-articles_details.html

[7] Chivu, Marius, *Erotism de atmosferă*, în „România literară", nr. 39, octombrie, 2005, disponibil la http://www.romlit.ro/erotism_de_atmosfer

[8] Daniel Cristea-Enache, „Intimități", în România Literară, nr. 48, decembrie, 2005, disponibil la http://www.romlit.ro/intimituri

prioritar, cu toate acestea, vocea unei femei își revendică cu o mai mare greutate teritorii literare.

Relația complicată, cu adânci complicații senzuale, dintre cele două tinere care se înscrie în sfera atracțiilor interzise pare să fie pretextul potrivit pentru o scriere cu caracter pornografic. Dar imaginea pornografică este înlocuită în exercițiul scriiturii cu imaginea erotică – ca mod specific feminin de utilizare a codului – obținut prin supralicitarea funcției poetice printr-o gamă largă de procedee (metafore, metonimii, repetiții, elipse, sugestie, ambiguitate etc.), și apoi o anume tensiune între nud și veșminte, arta seducției, satisfacerea dorinței prin contemplare, insistența asupra preludiului – toate acestea alcătuiesc o proză poetică care respiră estetism și rafinament.

Claudia Golea a urmat cursurile Facultății de Litere (secția japoneză-engleză) din cadrul Universității București. A studiat timp de un an literatura japoneză la Universitatea Tokyo. Din 1992 până în 1997 a locuit în Tokyo, apoi, până în 1998, în Cairo. Între 2002 și 2003 a lucrat în Bangkok, Tailanda, experiență ce stă la baza scrierii romanului *Vară în Siam*, apărut la Editura Polirom, în 2004. Romanele sale ar putea fi încadrate în genul autoficțiunii, își poartă cititorii prin zona barurilor de noapte și a lumii interlope din capitala Japoniei, unde Claudia Golea a locuit și a lucrat o vreme.

Autoarea este asimilată autoficțiunii comerciale, fără echivalent la noi, scriind o serie de romane care pun iar problema mai veche a literaturii noastre: inflexibilitatea, imposibilitatea de a face față compromisului cu demonul consumerismului. Claudia Golea reprezintă însă cel mai frapant caz de confundare a autorului cu naratorul-personaj al propriei (auto)ficțiuni. Romanele sale, *Tokyo by night* (Nemira, 2000, apoi Polirom, 2005), *Vară în Siam* (Polirom, 2004), *French Coca-Cola*(Polirom, 2005), *Flower-Power Tantra* (ed. Pandora M, 2007) și *În numele câinelui* (2012) ilustrează o autoare mai puțin încrâncenată în lupta cu modele, fără a adera neapărat la o ideologie sau la un program: „Asimilată rapid cu noul val autoficționar – deși nu a debutat la Editura Polirom, iar vârsta biologică Editura Polirom, iar vârsta biologică nu o apropie de membrii generației milenariste –, Claudia Golea joacă însă pe cu totul altă scenă decât Chiva, Șchiop sau Ioana Baetica. Spre deosebire de promoția douămiistă – în mare parte dezabuzată, cu false puseuri de revoltă, măcinată de creeze interioare, pigmentate de inserturi cultural-livrești – Golea scrie o literatură dezideologizată, neproblematizantă, cu mult epic schematizat și cu un umor savuros. [9]

Mizând pe o tematică specifică (trauma, nebunia, experiențele limită ale incestului, violului etc.), dar și pe un pact nominal pe care autoarea și-l asumă până la capăt, romanele sale pot merge spre scriitură autoficționară, chiar dacă le lipsește urgența scriiturii, reducerea la minim a epicului, discursul la prezent și afirmarea obsesivă a eului. Rămâne însă asumarea faptelor autobiografice de către o eroină-naratoare care se numește Claudia în *Planeta Tokyo*, iar în *Tokyo by night*, naratoarea este, fără nici un menajament, Claudia Golea. Dacă în cel din urmă roman discursul autoficțiunii este abandonat în favoarea unei povești cu iz de roman polițist și cu final predictibil, în *Vară în Siam*, autoarea preferă o scriitură eteroclită, explicită și fără raportare la șabloanele calofiliei. Autoexpunerea extremă, prin numirea personajului povestitor cu numele real, de pe copertă, e prezentă și aici, subliniind însă o dată statutul autoficțional al cărții. Formula însă se diluează destul de mult în romanele ce vor urma, *Flower-Power Tantra* și *În numele câinelui* fiind calificate de receptarea critică mult mai slabe decât primele trei.

Ana Maria Sandu își trasează liniile de bază ale profilului său literar la cenaclul de la Facultatea de Litere din București, sub îndrumarea lui Mircea Cărtărescu. Ca și congenerele

[9] Pîrjol, Florina, *Carte de identități. Mutații ale autobiograficului în proza românească de după 1989*, Cartea românească, București, 2014

sale, Ana Maria Sandu se afirmă ca o continuatoare a imageriilor cărtăresciene, dar și a prozei feminine de analiză practicate de Simona Popescu. Jurnalista își face debutul în literatura cu poezie, *Din amintirile unui Chelbasan* (2003), trecând apoi la romane cu o construcție narativă originală, în care palierul autoficțional și cel psihanalitic se dizolvă în arabescuri narative: *Fata din casa vagon* (2006), *Omoară-mă!* (2010), *Aleargă* (2013

Poeziei de factură „realistă" și „autentică" din concentrata biografie poetică i-au luat foarte repede locul romanele de o construcție savantă, care afirmă deja un tipar observat de critică. Dacă Mircea Cărtărescu, cel care prefațează romanul *Fata din casa vagon*, vede în construcție marele câștig al cărții, arabescul narativ fiind cel care manevrează abil lectorul, o altă direcție de receptare critică a romanului se îndreaptă spre proza poematică rezultată din diverse procedee cu efect de acumulare – constelații de imagini, simboluri și metafore repetitive – din irupțiile lirice și din supralicitarea imaginilor onirice și suprarealiste: „E foarte greu de «rezumat» cartea, construcția ei e mai degrabă organizata în profunzime, pe cercuri concentrice, pe grupuri de imagini poetice și simboluri obsesive (inelul cu rubin, apa în diversele ipostaze, de la râul Șușița, în care Ileana încearcă să se sinucidă, precum în reveria Inei în fața vitrinei cu fotografii, până la robinetul de la duș, pe care Ileana îl lasă să curgă la nesfârșit), iar personajele își schimbă vocile (de la copilărie la maturitate), așa cum fac schimb de identități, migrează nomad (înlăturând cronologiile): Ina împrumută identitatea mamei, se cuibărește întâi în șifonier, în raftul cu lenjerie intimă (ca la Simona Popescu), apoi sub pielea mamei și în burta ei, în starea de dinainte de a se naște."[10]

Pe aceeași direcție a prozei infuzată de lirism se sprijină și Bianca Burța-Cernat atunci când califică proza drept una de analiză a „subteranelor": „O poezie stranie, angoasantă înconjoară romanul Anei Maria Sandu ca un halou. Un roman cu contururi fluide, înșelătoare, în armonie cu fluiditatea fantasmelor care bântuie mentalul chinuit al personajelor. Temerara coborâre în subteranele mâloase ale sufletului, *Fata din casa vagon* este o partitură remarcabilă în care se întâlnesc condeiul de poetă al Anei Maria Sandu și reala sa vocație pentru ficțiunea psihologizantă."[11]

Fata din casa vagon se compune din suprapunerea a trei povești și a trei discursuri marcate de situații repetitive, corelații și corespondențe care rezultă din destinele îngemănate ale celor trei. Ina, personajul căruia îi revine funcția de narare, este fetița care încearcă la începutul romanului să pătrundă în tăcerea absolută a mamei sale, Ileana. Alături de cele două trăiește o a treia femeie, mama Ilenei, Viorica – captivă și ea în casa vagon și responsabilă de crizele tinerei femei. Cu destine aproape identice, cele trei femei vor alcătui de-a lungul romanului imaginea unei feminități care trăiește un șir de fatalități ca într-un joc al păpușilor rusești.

Ca şi în literatura franceză, în spaţiul literar românesc jalonarea practicii autoficționale feminine de astăzi devine o operaţiune necesară, singura care ar putea să evidenţieze legăturile dintre (re)poziționarea autoficțională a eului și condiția feminină. Proiectându-se în universuri ficționale multiple, autoarea contemporană găsește în autoficțiune o formă de analizare a angoaselor în raport cu sine și cu realul, de eliberare a personalității reprimate, o formă de autocunoaștere. Autoficțiunea reprezintă astăzi o opțiune convenabilă pentru femeile care nu s-au putut bucura de privilegiul textului autobiografic, căci, așa cum observa Doubrovsky, autobiografia clasică rămâne „rezervată importanților zilei". Dar ca să putem răspunde la întrebarea de ce reprezintă autoficțiunea o formă predilectă de ficționalizare a

[10] Dinițoiu, Adina, „Casa cu femei", în *Observator cultural*, nr.352-353, decembrie, 2006, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Casa-cu-femei*articleID_16738-articles_details.html

[11] Burța-Cernat, Bianca, „Fantasme, nevroze, «ape adânci»", în *Observator cultural*, nr.352-353, iunie, 2006, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Fantasme-nevroze-ape-adinci*articleID_16735-articles_details.html

sinelui feminin e necesară o analiză care să coroboreze datele istorice, sociologice, studiile de gen și literatura. Privirea de ansamblu a acestor variabile, cât și analiza diferitelor modele autoficționale feminine dezvăluie un aspect comun: esența genului se leagă, mai întotdeauna, de o căutare identitară.

Bibliografie:

Burța-Cernat, Bianca, „Vlada scrie un roman fracturist", în *Observator cultural*, nr. 230, iulie 2004, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Vlada-scrie-un-roman-fracturist*articleID_11352-articles_details.html

Burța-Cernat, Bianca, „Fantasme, nevroze, «ape adânci»", în *Observator cultural*, nr.352-353, iunie, 2006, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Fantasme-nevroze-ape-adinci*articleID_16735-articles_details.html

Burța-Cernat, Bianca, Cum mai stăm cu proza românească? (I), în *Observator cultural*, numărul 360, februarie, 2007, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Cum-mai-stam-cu-proza-romaneasca-%28I%29*articleID_17085-articles_details.html

Chevereșan, Cristina, *Apocalipse vesele și triste*, Ed. Cartea Românească, București, 2006.

Chivu, Marius, *Erotism de atmosferă*, în „România literară", nr. 39, octombrie, 2005, disponibil la http://www.romlit.ro/erotism_de_atmosfer

Cristea-Enache, Daniel, „Intimități", în România Literară, nr. 48, decembrie, 2005, disponibil la http://www.romlit.ro/intimituri

Dinițoiu, Adina, „Casa cu femei", în *Observator cultural*, nr.352-353, decembrie, 2006, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Casa-cu-femei*articleID_16738-articles_details.html

Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceaușism, II. Proza. Prezentul ca dezumanizare*, Ed. Polirom, Iași, 2006.

Petraș, Irina, *Oglinda și drumul. Prozatori contemporani*, Cartea românească, București, 2013

Pîrjol, Florina, „Mult zgomot pentru nimic", în *Observator cultural*, numărul 237, septembrie, 2004, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Mult-zgomot-pentru-nimic*articleID_11691-articles_details.html

Pîrjol, Florina, *Carte de identități. Mutații ale autobiograficului în proza românească de după 1989*, Cartea Românească, București, 2014

Șimonca, Ovidiu, „Revistele culturale între trecutul totalitar și prezentul politizat", în (coord. Daniel Șandru și Sorin Bocancea), *Mass-media și democrația în România postcomunistă*, Editura Institutul European, seria Polis, Iași, 2013, pp. 500-501.

THE PANORAMA OF A POLYPHONIC REALITY, THE ANALYSIS OF AN *ADDENDA* IN LIVIUS CIOCÂRLIE'S DIARY „CU DINŢII DE LÂNĂ. JURNAL 1978-1983

Elena MATEIU (MANOLE)
University of Bucharest

Abstract: The reality of our literary world is that a considerable number of Romanian writers read and analyzed the tracking from their surveillance files made by the communist Security. Acceptance of this case and the consequent impact on the life and work of this writers is still a very interesting case. Regarding the case of Livius Ciocârlie, the experience as a reader of his own surveillance files, lead him to a double reaction: first he published a (self) analysis newspaper article and then he attached some document-filles in a published diary. We are interested in what are the criteria used for choosing only 13 pages out of 1000 found in those three documents held at CNSAS. Also, through this strategy of putting an Addenda at the end of the diary „Cu dinţii de lână", we identified a new strategy: giving multiple voices to the same reality, making a panorama from the real life documented by strangers.

Keywords: CNSAS, diary, Livius Ciocârlie, the communist Security, reality.

Impactul lecturii dosarului de urmărire de la Securitate asupra persoanelor urmărite este o temă de cercetare cu date recente, care încă suscită interes. În cazul lui Livius Ciocârlie, scriitor român supravegheat în perioada 1966-1989, dosarul a fost deschis „datorită relaţiei apropiate cu lectorul francez Pierre Morel, suspect de a fi folosit de ambasada franceză în culegerea de informaţii"(ACNSAS:1).

Ne interează în primul rând motivaţia acestuia de a-şi cere dosarul şi a-l citi, pentru a compara astfel, orizontul de aşteptare cu experienţa în sine. În al doilea rând, urmărim filele din dosare anexate în jurnalul publicat în 2008 şi mai ales motivaţia autorului de a le prezenta cititorilor, precum şi criteriul de selecţie.

Pentru cea dintâi, motivaţia, există o justificare a autorului. A cerut CNSAS-ului accesul la dosare încurajat de Bujor Nedelcovici, cel care a jucat mai mult rolul unui stimul, al unui factor de convingere prin apelul la principii de ordin moral (afirmaţia scriitorului: „dacă românii nu vor să-şi cunoască trecutul ascuns, au ceea ce merită" în revista 22, nr.906, 2007). Ciocârlie mărturiseşte că a plecat de la început cu gândul că nu va găsi ceva important în dosare şi că va face o mai mare tevatură decât ar fi trebuit. Imediat după primirea acceptului de vizionare, după contactul cu documentele, efectul a fost altul. Scriitorul a trecut printr-un proces complex, de la stări de confuzie, nedumerire, jenă, la uimire naivă datorată contrastului dintre acţiunile intreprinse, în viaţa pe care el şi-o trăise conform viziunii proprii, şi ceea ce sistemul bănuise că el ar fi putut face. Aşadar, Livius Ciocârlie decide să nu lase o parte din propriul trecut ascuns, să-şi îndeplinească poate şi o îndatorire civică, consultă documentele şi constată că acestea au denaturat, au reordonat părţi ale vieţii sale, acordându-i-se o mai mare importanţă decât ar fi fost cazul.

Lectura dosarului a avut urmări în plan cultural. Scriitorul bănăţean va publica o reacţie „la cald", în vara lui 2007, un articol numit „Dosarul" care nu doar reuşeşte să rezume cele 1000 de file, dar oferă şi interpretări sau face comentarii pertinente, paradoxal pentru gradul de implicare afectivă ce l-ar fi putut influenţa în a-şi schimba tonul, în a fi un moralizator, un judecător. Rezumatul lecturării documentelor ni-l oferă cu fină ironie şi autoironie: «Am intrat în atenţia lor în 1966. Se efectuează „investigaţii" pentru a se stabili ce legături am. Ei bine, sunt un om cu multă energie(!), nestăpânit de vicii, cam retras şi cam

„meditator”. Nu mă interesează decât studiul. Nu sunt membru de partid şi nici UTM-ist n-am fost.(...)În apatia asta, anul următor, după ce mă mutasem la Universitate, brusc se ia hotărârea să se instaleze mijlocul "T" acasă şi în cabinetul de la facultate, unde se adaugă şi mijlocul "video" şi unde urma să se efectueze o percheziţie, ocazie cu care să se ia şi probe de scris. Bineînţeles, aveam să fiu filat. Şi, pentru că trebuia să port un nume, aveam să fiu "Filologul", înainte de a deveni "Textualistul" şi, în sfârşit, "Scriitorul.”»(Ciocârlie: 2007)

În continuare scriitorul se decide să anexeze într-un jurnal intim din perioada 1978-1983 documente din dosarele de urmărire, carte apărută în 2008. Ne vom opri asupra iniţiativei scriitorului de a adăuga o Addenda la „Cu dinţii de lână. Jurnal 1978-1983” intitulată: „Fragmente din DOSAR” şi vom încerca să stabilim criteriul folosit pentru a alege doar acele pagini-document. Din cele aproximativ 1000 de file de dosar el a selectat doar 13. Ceea ce surprinde de la început e că autorul nu alege să le ordoneze nici cronologic şi nici tematic. Concluzia ar fi aceea că el anexează aceste copii ale materialelor primite de la CNSAS pe criteriul diversităţii acţiunilor intreprinse de Securitate. În final, scopul este panoramarea vieţii cotidiene şi culturale de-a lungul a două decenii, surprinse în mod subiectiv de scriitor în pagini de jurnal, şi tot astfel şi de informatorii sau supraveghetorii scriitorului.

Addenda la „Cu dinţii de lână” cuprinde file extrase întocmai din dosar, fie că sunt înregistrări ale unor discuţii, convorbiri telefonice, interceptări, note informative ori de analiză. Subtitlul acestei părţi finale a jurnalului face referire la cele trei nume stabilite la filaj pentru identitatea scriitorului: „Filologul”, „Textualistul”, „Scriitorul”. Ciocârlie nu explică nici în jurnalul de mai târziu şi nici în articolul de analiză motivul alegerii acestora şi, mai ales, de ce ele se schimbă în dosar. Primul, „Filologul”, îl primeşte la deschiderea dosarului, stabilit probabil după domeniul în care se încadrează „problema” cauzată de scriitor şi anturajul său, cel de „Artă – cultură”. Pe măsură ce ţinerea sub observaţie continuă, Securitatea îi schimbă numele în „Textualistul”. Justificarea poate fi extrasă din notele informative şi de analiză care îl prezintă pe Ciocârlie ca un autor „ preocupat de literatură, preţuind foarte mult noua literatură franceză(„nouveau roman”, „onirism”), o literatură gratuată, nerealistă, estetizantă şi fără substrat social”(ACNSAS: 59). Ultimul nume de cod, „Scriitorul”, apare o dată cu publicarea succesivă a romanelor nonficţionale „Un burgtheater provincial” şi „Clopotul scufundat” care primesc atât de multe recenzii pozitive încât devine evidentă fixarea definitivă a profesorului universitar nu doar ca autor de studii critice ci şi de literatură (un argument s-ar afla în corespondenţa scriitorului din dosar, de exemplu, scrisoarea trimisă lui Costache Olăreanu în 10.06.1984 în care mărturiseşte deschis pasiunea pentru creaţie şi pentru experimentul nonficţionalităţii: „ mă atrage şi mă interesează mult literatura care face incertă limita dintre ficţiune şi autobiografie” (Ibidem, 2015).

Anunţam aşadar selectarea a treisprezece documente din dosarul de urmărire. Primul reprezintă nota unui informator, „Arbore N.”, o prezentare din 23.04.1966, favorabilă. Ciocârlie menţionează doar câteva trăsături proprii surprinse în nota informativă: „sunt un om cu multă energie(!), nestăpânit de vicii, cam retras şi cam "meditator". Nu mă interesează decât studiul.” (Ciocârlie: 2007) însă din documentul citat reţinem următoarea prezentare: e „un element sociabil şi serios şi sârguincios. Are o înaltă cunoştinţă a răspunderii faţă de munca pe care trebuia să o îndeplinească.(...) Unele observaţii se pot face cu privire la firea lui L.C., este în general „retras şi meditator”. Deşi este căsătorit şi are şi un copil, pare că nu-l interesează nimic altceva decât studiul.” Următorul document, o notă de la Inspectoratul judeţean Timiş, din 22 Apr.1986, către Serviciul VII Timişoara, conţine indicaţii de luare a unor măsuri în privinţa scriitorului. Documentul este citat ca atare, fără interpretări sau comentarii: „ne interesează comportamentul acestuia la domiciliu, relaţii şi legături. Investigaţiile să fie extinse şi asupra părinţilor acestuia”.

Fila a treia este o notă din 18.06.1989 şi face referire atât la prietenia cu Nicolae Manolescu cât şi la scrisoarea de protest pregătită împreună. Observaţiile sunt acelea că scriitorul Livius Ciocârlie din Timişoara „continuă să se menţină pe o poziţie ostilă faţă de politica culturală promovată în ţara noastră; intenţionează, sub influenţa criticului literar Manolescu, Nicolae, să întreprindă acţiuni ostile, contestatare, fiind de acord cu „scrisorile de protest", semnate de scriitorii Mircea Dinescu, Dan Deşliu din Capitală şi cu scrisoarea „celor 7 scriitori" în apărarea susnumiţilor." (Ciocârlie, 2008: 390). Comentariul scriitorului despre această problemă, de altfel una dintre cele mai importante din dosarul său, se opreşte la relaţia cu Nicolae Manolescu de care s-ar părea că securiştilor le-ar fi fost „foarte frică". El îşi aminteşte că, în calitate de coordonator al cenaclului studenţesc „Pavel Dan", obişnuia să invite diverse personalităţi la Casa Universitarilor cum ar fi Alexandru Paleologu, Petru Creţia, Marian Papahagi, Ion Pop ş.a. Notează scriitorul: „când l-am invitat pe Nicolae Manolescu, au luat foc. Pentru ca suspectul să fie bine „încadrat'' oriunde s-ar duce, i se consacra un întreg plan de măsuri. Ultima, scrisă de altă mână, rezolvă problema în felul cel mai simplu: acţiunea (conferinţa) se suspendă. Ceea ce s-a şi întâmplat. Iar pentru a se preîntâmpina alte asemenea năzbâtii, se ia hotărârea să fiu bârfit în aşa fel, încât Manolescu să-şi piardă încrederea în mine." (Idem, 2007). Un element important pe care ni-l oferă relectura și apoi interpretarea documentelor prin confruntarea cu propriile amintiri ori note din jurnal relevă omisiunea unor discuții relevante pentru soarta regimului comunist de mai târziu. De exemplu, discuţia purtată cu Nicolae Manolescu, la el acasă, despre cum vor proceda în privinţa scrisorii iniţiate de Mircea Dinescu a fost înregistrată, la fel şi o altă discuţie, purtată la două zile diferenţă, în casa scriitorului, „cu un tovarăş venit special de la Bucureşti" dar lipseşte din dosar fraza rostită de acea persoană : „ne vom mai întâlni tovarăşe profesor peste câteva luni şi veţi recunoaşte că nu era nevoie de astfel de acţiuni". Observaţia lui Livius Ciocârlie este justă, nu se poate ca la câteva luni înaintea căderii regimului să fii avertizat că acţiunea ta de protest împotriva regimului va fi fost inutilă şi să deduci că ar fi doar o coincidenţă: „Cum a rostit-o la sfârşitul lui 1988, în perspectiva celor ce aveau să urmeze, fraza nu pare lipsită de interes. Asta, cu atât mai mult cu cât îi spusesem lui Nicolae Manolescu - iar această previziune n-a fost omisă din transcrierea înregistrării - că, probabil, securiştii se gândeau la ce s-ar fi întâmplat cu ei dacă Ceauşescu ar fi dispărut (c-avea să le meargă şi mai bine n-am prevăzut)."Altă vizită trecută cu vederea de notele din dosarul de urmărire este cea a adjunctului Securităţii locale care, în ziua următoare, s-a prezentat la scriitor acasă şi i-a cerut să nu mai spună că nu cunoaşte proiectul lui Dinescu, fiindcă ei ştiu ceea ce discutase cu Manolescu. Cum pot fi interpretate şi justificate aceste omisiuni? Au fost ele făcute cu vădită intenţie?

Un alt moment important din dosar este acela al primirii unor epigrame considerate subversive („în epigrame se fac referiri nefavorabile de natură politică"). Conform raportului informativ din 10 noiembrie 1988 scriitorului i s-a cerut o declaraţie despre o serie de epigrame primite în perioada 1987-1988 de la o persoană care s-a semnat sub pseudonimul D.Ivan. S-ar părea, din nota informativă anexată, din 9.05.1988, conform sursei „AD", că Ciocârlie „le-a văzut (...) dar autorul nu-l cunoaşte şi nici nu bănuieşte cine este".

Următoarele două documente sunte note ale surselor „Şerbu" şi „Alf Dorian" care se referă la prezentarea favorabilă a lui Ciocârlie într-o emisiune la Europa liberă. De asemenea, ele amintesc de discuţiile purtate despre curentul postmodernist, în care s-ar părea că scriitorul se încadrează, ca un promotor al acesteia. Alte două note informative oferă detalii despre conferinţa lui Al.Paleologu despre „Memorie şi memorii" la cenaclul „Pavel Dan" condus de Ciocârlie la Casa Universitarilor.

Fila a noua revine la pregătirea scrisorii de protest. Discuţia telefonică purtată cu N.Manolescu din 14 noiembrie 1988 este jumătate transcrisă, jumătate parafrazată. Rezumând, aceştia discută despre cine ar trebui să fie autorul scrisorii, Paler sau Dinescu, dar

şi despre posibilii semnatari precum şi unde va fi trimis documentul pentru a avea impactul scontat.

Următoarea notă este şi una dintre cea mai şocantă pentru scriitor, dovedind numărul mare de oameni din sistem implicaţi. Securitatea s-a mobilizat se pare astfel încât şi în vacanţa de la Herculane, Ciocârlie şi familia să fie supravegheaţi. Se informează că „obiectivul a fost încadrat informativ şi a fost lucrat şi prin intermediul mijloacelor TO portabile cu intermitenţă, însă caracterul discuţiilor purtate a fost numai de natură familială, iar cea mai mare parte a orelor din zi numitul l-a petrecut în camera 801 unde au fost cazate cele două fiice ale sale, Corina-Ioana şi Alexandra." (Ciocârlie, 2008: 405)

Se remarcă de asemenea nota de analiză din 20.01.1989 care argumentează urmărirea lui Ciocârlie : „prevenirea activităţii ostile". Un alt document inserat, nemenţionat în articolul critic din revista 22, este interviul acordat unui student cu titlul „ Omul nu şi-a pierdut niciodată inocenţa pentru că n-a avut-o nicicând".

Fila 13 din Addenda datează din 25 martie 1989, şi este o notă care reia problema scrisorii pregătite cu Nicolae Manolescu. Însă prezintă şi aspecte ale arestării poetului Mircea Dinescu. Discuţia celor doi se îndreaptă, în final, către slăbiciunile şi teama angajaţilor Securităţii, după cum observă Manolescu: „Un fâlfâit, aşa, ameninţări fără consecinţă! După cum s-ar putea să fie realmente proşti! Pentru că cei care fac aceste anchete, uite dovada pe linie de partid, sunt de fapt nişte proşti, adică ei nu mai oameni de mare nivel la partid!" (Ibidem, 422)

Parcurgerea celor trei dosare aflate în arhiva CNSAS ne oferă poate repere asupra realităţii vieţii unui scriitor în perioada comunistă, detalii despre mediul ce poate influenţa, de ce nu, şi actul scriiturii. Poate de aceea scriitorul alege polifonia ca strategie de construcţie a acestui jurnal. Prin notele informatorilor, corespondenţa transcrisă sau discuţiile telefonice stenografiate, descoperim informaţii „din interior'', date suplimentare despre procesul de creaţie sau despre prietenii (un exemplu doar, schimbul de scrisori cu membrii Şcolii de la Târgovişte: Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu şi Costache Olăreanu ori cu oameni importanţi ai criticii literare: Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Mircea Zaciu ş.a.) Livius Ciocârlie, un scriitor care şi-a citit dosarele de urmărire, la fel ca mulţi alţii, optează să-şi exprime un punct de vedere mai întâi într-un articol analitic, în care enumeră succint faptele sale de „bravură", explicând motivul pentru care, în final, el se consideră o parte componentă a rezistenţei anticomuniste într-o formă pasivă: „Mai întâi ce am îndrăznit: am refuzat repetatele propuneri de a intra în Partid, mi-am retras în două rânduri câte o carte de la editură ca să nu fiu nevoit să-l citez pe Ceauşescu (barem de două ori, ca glumele în conferinţele Junimii: una la început şi una spre sfârşit), n-am acceptat să fiu informator şi nici să cer Europei Libere să nu-mi mai pomenească numele. Atât. Rezistenţă pasivă, cum ar veni."(Ciocârlie, 2007). Apoi concepe o anexă panoramică pentru un jurnal intim ce surprinde perioada comunistă în ultimele decenii, atrăgând atenţia cititorului de existenţa mai multor realităţi pe care le-am putea trăi, iată, simultan!

BIBLIOGRAFIE:

ACNASAS(Arhiva Consiliului Naţional pentru Studierea Arhivelor Securităţii), *Dosar de Urmărire Informativă* nr.3548, cota I 143048/ 1-3, vol.1-3

CIOCÂRLIE, Livius, *Dosarul* în revista *22,* nr.906, 2007

CIOCÂRLIE, Livius,*Cu dinţii de lână. Jurnal 1978–1983,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2008

ŢÂRĂU,VIRGIL, coord., *Învăţând istoria prin experienţele trecutului: Cetăţeni obişnuiţi supravegheaţi de Securitate în anii '70-'80,* Editura CNSAS, Bucureşti, 2009

Acknowledgement: Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013, *Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).*

ELIADIAN HERMENEUTICS IN POLAND: STANISLAW TOKARSKI – *ELIADE AND THE WEST*

Magdalena FILARY
University of Craiova

Abstract: Stanisław Tokarski, Polish professor at The Institute of Middle and Far Eastern Studies of the Jagiellonian University in Cracow, wrote a book entitled "Eliade and Orient", published in 1984 by Ossolineum Publishing House in Wrocław, and received with a great interest by the part of the specialist audience.
In his work, Tokarski focuses mainly on Eliade's philosophical side that tends to Orient, analysing "Traité d'histoire des religions" - a source of inspiration for many foreign philosophers and historians of religion, including those from Poland. This book is also a kind of monograph dedicated to this scientist, it constitutes the general reflection from anthropological and religious perspective, the analysis of Eliade's studies on shamanism and yoga. Presenting his biographical details to the Polish public, as well as the most significant scientific works of the great Romanian philosopher and writer, Tokarski mentions the Polish scientists who collaborated with Eliade, who applied his conceptions in their research and those who wrote about his essays.
In our paper, we present the structure of this book, its analysis, thus showing the different ways of Mircea Eliade's perception in Poland.

Keywords: yoga, shamanism, history of religions, myth, Orient

Stanisław Tokarski – profesor la Institutul Orientului Apropiat şi Îndepărtat din cadrul Universităţii Jagiellone din Cracovia, a absolvit Facultatea de Orientalistică şi Facultatea de Filozofie şi Sociologie la Universitatea din Varşovia. A scris teza de abilitare din filozofie în 1993 cu titlul: „Yoghini şi comunităţi. Receptarea modernă a hinduismului". În anul 2002 a obţinut titlul de profesor universitar. Printre preocupările lui, în afară de filozofie, se enumeră tradiţiile Indiei şi studii culturale de comparatistică. Lucrează la Universitatea Jagiellonă din Cracovia şi la Institutul Culturilor Mediteraneene şi Orientale din cadrul Academiei Naţionale de Ştiinţă (PAN). Este autor al multor cărţi despre cultura şi filozofia Orientului Îndepărtat, printre altele:

• *Orientul şi contraculturi*, Varşovia, Ed. Wiedza Powszechna, 1984;
• *Eliade şi Orentul*, Wrocław, Ed. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984;
• *Yoghini şi comunităţi*, Wrocław, Ed. Zakład Narodowy im. Ossolińskich; 1987;
• *Budo. Arte de luptă japoneze* (coautor W. Sikorski), Szczecin, Ed. Glob, 1988;
• *Arte de luptă. Forme mobile de expresie a filozofiei orientale*, Szczecin, Ed. Glob, 1989;
• *Călătoria zeilor*, Varşovia, Ed. Semper, 1993;
• *Şcoala Chicago – o dispută despre dialogul intercultural*, Varşovia, Ed. Wydawnictwo Naujowe Askon, 2001;
• *India modernă: provocările dezvoltării* (coautor S. Bhutani), Varşovia, Ed. Wydawnictwo Naukowe Askon, 2007;

S. Tokarski este şi traducător al unor lucrări ştiinţifice eliadeşti, ca de exemplu:

• Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor rligioase*, vol. 1, Varşovia, Ed. Instytut Wydawniczy PAX, 1988;

• Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, vol. 2, Varşovia, Ed. Instytut Wydawniczy PAX, 1994.

Una dintre cele mai ample lucrări care au apărut despre Eliade în Polonia este cartea lui Tokarski *Eliade şi Orientul*. Cartea are 176 pagini, este alcătuită din cuvânt înainte al autorului, notă explicativă, şase capitole, incheiere şi bibliografie.

Cuvânt înainte

Tokarski începe cartea citându-l pe Eliade: „Nu ştiu cum s-ar fi petrecut viaţa mea dacă în pragul tinereţii mele nu apărea India" (*Fragmente de Jurnal*, 1973, p. 102) şi prezentându-ni-l ca savant, filozof şi artist apreciat nu numai în cercurile specialiştilor din diferite domenii ale ştiinţelor umaniste, ci cunoscut şi ca autor al unor bestsellers, propagator al cercetărilor asupra religiei şi miturilor care, prin dialogul său cu Orientul, ne arată modul de abordare a culturilor moderne.

Apoi Tokarski trece la observaţia că Eliade pleda pentru o „a doua Renaştere", ceea ce a constituit baza orientării sale. Conform lui Tokarski, Eliade face parte din generaţia „perioadei de revoltă" care resimţea aproprierea renaşterii culturii, având ca scop unirea raselor, poparelor şi religiilor. În acest context trebuie creată o disciplină nouă care să coordoneze reînnoirea culturii, şi anume „o antropologie nouă" al cărei centru ar trebui să devină istoria sensului religiei. Tokarski scrie că Eliade, deschizând o astfel de perspectivă, a adus o contribuţie originală atât la ştiinţa religiilor, cât şi la ştiinţele umaniste. Datorită „călătorilor sale" în diferite epoci şi culturi, Eliade a creat statutul de veşnic călător. Atât biografia lui Eliade, cât şi opera lui literară vorbesc despre iubire, yoga şi eterna călătorie, ceea ce poate fi un fel de indicator pentru generaţiile care „fug nicăieri", un model de bard. În acest sens, Tokarski constată că acestea au constituit pentru vremea contraculturii o valoare la fel de importantă ca şi opera lui ştiinţifică. Totodată, se poate constata că savantul indolog merită porecla „guru al Americii", care i-a fost dată de către studenţi care au trăit marele happening – Festivalul Vieţii de la Chicago în timpul Convenţiei Democratice din 1968. Eliade a propagat într-un fel o privire distantă asupra culturii occidentale. Tokarski îl compară cu marele antropolog James George Frazer, care, prin cartea sa *Creanga de aur*, i-a influenţat pe marii scriitori şi poeţi, precum T.S. Eliot, D.H. Lawrence, J. Joyce. Cam aceeaşi dorinţă de „a deschide Occidentului ferestrele" către alte lumi ale imaginaţiei orientale, observă Tokarski, o are şi Eliade.

Capitolul I

Mircea Eliade – viaţa şi opera

Tokarski începe prezentarea lui Eliade, menţionând lucrarea cu titlul: *Mircea Eliade*, care a apărut la colecţia „Cahiérs de l'Herne", Paris, 1978, cu ocazia împlinirii vârstei de 70 de ani ai savantului, şi care este un fel de enciclopedie eliadiană. La apariţia acestei cărţi au participat specialişti din diverse domenii, deoarece Eliade a contribuit cu studii aproape în orice domeniu al ştiinţelor umaniste moderne.

Operele lui Eliade au fost traduse şi citate în multe limbi, inclusiv în poloneză. Totuşi, Eliade – un savant cu o faimă mondială – este apreciat în România mai ales ca reprezentant al avangardei literare din a doua jumătate a sec. XX, pe când în Occident este aproape necunoscut ca scriitor din cauza barierelor lingvistice şi culturale, precum şi a caracterului diferit al operelor lui şi a balansării între ştiintă şi literatură.

Tokarski consideră că fără a cunoaşte operele ştiinţifice şi filozofice ale lui Eliade, romanele lui îşi pierd sensul de bază. Aceasta se întâmplă din cauza împletirii timpului fantastic, psihologic şi istoric. Profesorul polonez subliniază şi importanţa cunoaşterii biografiei lui Eliade pentru a întelege mai bine opera lui. Aici se referă la jurnale care conţin comentarii mai ales la lucrările ştiinţifice, dar şi explicaţii la construcţii artistice. Eliade

creează sinteze îndrăznețe, compară fapte surprinzătoare, face o construcție științifică proprie şi originală, care îi permite să introducă noua dimensiune şi tematică în multe discipline ştiinţifice.

Apoi, Tokarski trece la prezentarea datelor biografice ale lui Eliade. Scrie despre debutul lui la „Ziarul Ştiinţelor Populare", unde a câştigat un premiu cu nuvela *Cum am găsit piatra filozofală*, despre activitatea lui publicistică la diverse reviste, unde publica relatări din călătorii, recenziile lucrărilor ştiinţifice din străinătate, nuvele şi eseuri şi despre primele încercări ale lui Eliade ca scriitor, despre primul său roman: *Romanul adolescentului miop,* pe care l-a trimis la concurs şi a suferit o înfrângere, deoarece i-a fost înapoiat, iar premiul l-a luat Eugène Ionesco, care nu era cunoscut la acea vreme. Această înfrângere a creat totuşi începutul prieteniei dintre cei doi autori. Tokarski scrie şi despre prietenia lui Eliade cu Giovanni Papini care i-a lărgit orizontul cultural. Despre studiile sale asupra filozofiei lui Giordano Bruno, pentru care a învățat limbile persană, ebraică, sansricrită, a cules date despre folclorul românesc, despre şamanism şi religii orientale. Se orienta bine şi în sfera filozofiei Occidentului, ştia germană, franceză, engleză. Eliade şi-a întărit poziția în cultura română prin călătoria sa exotică în India. Aventura lui cu Orientul a pus amprentă asupra operei literare, asupra felului de a aborda cultura modernă şi asupra antropologiei eliadiene. Tokarski încearcă să explice fascinația lui Eliade pentru India. Pe de o parte, se consideră că se datorează scriitorului şi filozofului indian Surendranath Dasgupta - autor al cărţii *A History of Indian Philosophy* - , datorită căruia Eliade a primit o bursă de studii în Calcutta, pe de altă parte, interesul lui Eliade pentru cultura indiană a trezit venirea în Bucureşti a primului laureat indian al premiului Nobel pentru Literatură (1913) – Rabindranath Tagore şi vizita lui Eliade la şcoala lui din Shantiniketan. Se poate spune că filozofia lui Elaide este continuarea filozofiei lui Tagore. Interesul pentru mit, folclor, accentuarea rolului creativ al imaginației pot fi deduse din gândirea lui Tagore.

Mai departe, Tokarski readuce perioada bucureşteană a lui Eliade, legată de înființarea Grupului „Criterion", impreună cu E. Ionesco şi E. Cioran. Spune şi despre importantul succes editorial al lui Eliade, şi anume înființarea revistei „Zamolxis", dedicată istoriei religiilor. Aici trebuie menționat faptul că la Nr. 1 al revistei din 1938 Eliade a colaborat printre altele cu J. Przyluski – istoric polonez al religiilor care a contribuit cu articolul „Cultul stindardului la sciți şi în India." Sunt amintite, de asemenea, plecarea lui la Paris şi înființarea revistei „Luceafărul", grupul „Eranos" şi colaborarea lui Eliade cu Jung, precum şi plecarea în America şi preluarea catedrei de istoria religiilor la Universitatea din Chicago.

Eliade a unit experiențele „renaşterii indiene" a sec. XX cu o prezență vie a Indiei în contracultura Occidentului. Eliade formulează teoria „celei de a doua renaşteri" care se apropie, legând-o astfel cu vechiul postulat de a crea „o antropologie nouă" datorită revistei „Antaios", editată la Stuttgart cu ajutorul financiar al lui Jung. Tokarski menționează şi faptul că Eliade devine un eminent propagator al ideii de a reînnoi rolul religiei şi mitului. În acest scop, înființează la Chicago, în 1961, revista „History of Religion", împreună cu Kitigawa şi Long.

Ca orice personalitate eminentă a culturii sec. XX, Eliade a fost de multe ori un subiect al unor critici. Căutând „un numitor comun" pentru religiile vechi şi noi ale Occidentului şi Orientului, deseori se abatea de la modelele ştiinţifice. Totuşi, înțelegerea unor probleme şi metode în ştiințele umaniste occidentale nu ar fi posibilă fără eliadism.

Capitolul II

Metodologia eliadiană a cercetării religiilor

În acest capitol Tokarski descrie cea mai semnificativă lucrare a lui Eliade - *Tratat despre istoria religiilor*, precum şi receptarea lui în străinătate, subliniind că aceasta a fost diferită în funcție de țara şi limba în care a fost tradus. În Polonia, *Tratatul* a apărut în

traducerea lui Jan Wierusz-Kowalski, la Editura Książka i Wiedza din Varşovia, prima ediție în 1966 cu prefața lui Leszek Kołakowski[1] şi postfața lui Stanisław Tokarski; a doua ediție: Łódź, 1993, Ed. Opus; a treia – revăzută şi adăugită: Varşovia, 2000, Ed. KR. Tokarski scrie despre neînțelegeri şi deformări în interpretarea *Tratatului* (mai ales în Franța şi America), explicând că aceasta este o lectură grea din mai multe puncte de vedere. Textul are foarte multe detalii factuale, este plin de digresiuni şi repetări. Eliade este în creația sa ştiințifică în acelaşi timp artist şi scriitor care apreciază la fel de mult modul expresiei, cât şi conținutul textului, compoziția şi originalitatea lucrărilor. Are pretenții artistice mari față de cărțile ştiințifice, lansând stilul cu care nu au fost obişnuiți cercetătorii „tipici". Precum spunea şi Emil Cioran, „Eliade aprecia mai mult cărțile decât zeii..." (Kitagawa, 1969, p. 408). *Tratatul* are urmele acestui cult al cărții, atât din punct de vedere lingvistic, cât şi din punctul de vedere al modului de a construi întregul text. După cum spune Tokarski, Eliade este maestru al formelor mici. Orice fragment constituie un eseu frumos. Stratul „literar" distrage deseori atenția de la reflecțiile ştiințifice. La fel se poate spune despre caracterul dramatic al *Tratatului* – Eliade căuta soluții pentru dezvăluirea misterelor omenirii contemporane şi a secretelor existenței umane. *Tratatul* este deci o carte de secrete, de aceea se trage din inspirația lui Frazer şi este comparat cu *Creanga de aur*. Eliade se situează printre fenomenologii religiei, fiind continuator al modului de a cerceta indicat de R. Otto sau J. Wach. Sinteza gândirii Occidentului cu metodologia filozofiei orientale este specifică cercetării eliadiene.

În continuare, Tokarski explică noțiunea de *sacru* şi *profan*, precum şi termenii: *dialectica hierofaniei* (dialectica sacru-profan) şi *simbol religios*. Menționează şi criticii lui Eliade, printre care G. Durand, care i-a reproşat inconsecvența construcției *Tratatului*. În schimb, pentru F. Sullivan această inconsecvență este o realizare remarcabilă a lui Eliade prin construirea operei ce arată dialectica *sacrum* şi *profanum*[2].

În articolul *Homo religiosus and Historical Faith*, Hamilton îl numeşte pe Eliade un „mistic" care cercetează prezentul cu mijloacele tradiției[3].

T. Altizer a înțeles altfel metodologia lui Eliade. Ca cea mai importantă teză a *Tratatului* a considerat a fi separarea radicală a sferelor *sacrum* şi *profanum*. Altizer se foloseşte de dialectica eliadiană a *sacruului* şi a *profanului* ca să propage „teologia morții lui Dumnezeu" ca o continuare a ideii *Tratatului*.

J. Saliba încearcă să ia apărarea operei eliadiene în lucrarea sa *Homo Religiosus in Mircea Eliade. An Anthrophological Evaluation* (Leida, 1976). Saliba spune că Eliade a adunat un material extrem de bogat şi diversificat ca să exemplifice concepția sa, inspirându-se din diferite domenii, precum: orientalistică, etnografie, ştiința religiilor, antropologie, istoria artei, critica literară, filmologie, psihologie, politică etc. S-a folosit şi de realizările cercetătorilor ştiintifici din Asia, Europa, Africa, America, Australia, ceea ce a fost posiblil datorită călătoriilor, contactelor şi competențelor lingvistice ale lui Eliade.

Apoi Tokarski îl menționează pe savantul rus S.A. Tocarev care a făcut o critică generală a metodologiei lui Eliade din perspectiva istorico-sociologică în lucrarea sa *Early Forms of Religion and Their Development* (1964).

Următoarea parte a capitolului este consacrată analizei tematicii legată direct sau indirect cu Orientul. Tokarski îşi concentrează atenția mai ales asupra modului lui Eliade de a

[1] Leszek Kołakowski (1927-2009) – filozof polonez, se ocupa mai ales de istoria filozofiei, istoria ideilor, filozofia religiei, precum şi de eseistică şi publicistică. Profesor la mai multe universități, printre care Oxford University, Yale University, Chicago University. Primul laureat al Premiului John Kluge pentru întreaga activitate în domeniul ştiințelor umaniste, acordat de Biblioteca Congresului SUA.

[2] G. Durand, citatul conform lucrării F. Sullivan, *Imagination and Understanding of Sacred Real in the Thought of M. Eliade*, Paris, 1971, p. 280)

[3] *The Journal of Bible and Religion*, 1965, pp. 213-222.

vedea yoga, enumeră principalele subiecte şi categorii în operele lui Eliade, precum: simbolul, ritualul şi timpul.

Capitolul III

Rolul mitului în teoria religiei lui Eliade

În acest capitol, Tokarski subliniază importanța concepției mitului la Eliade, referindu-se la cele trei culegeri ale eseurilor lui: *Le Mythe de l'Eternel Retour*; *Aspects du mythe*; *Mythes, rêves et mystéres*. Filozoful şi sociologul polonez, prof. Józef Niżnik, în cartea sa *Mit jako kategoria metodologiczna* (Varşovia, 1978) se apropie de categoria mitului la Eliade, deoarece permite urmărirea sensului miturilor arhaice, călătoriei lor şi variantelor în culturi cu mitologie scrisă, dar, în acelaşi timp, permite cercetările pe teren printre civilizații primitive. Tokarski scrie despre analiza mitului lui Eliade în culturi arhaice, care constă în cele două metode opuse de cercetare a mitului: antropoligică şi fenomenologică, despre care scria Robert Luyster în articolul său *The Study of Myth: Two Approaches*.[4] Apoi îl citează pe Eliade încercând să explice semnificația mitului: „A cunoaşte mitul inseamnă a învăța secretul originii lucrurilor". Scrie şi despre aspecte ale mitului în lumea modernă şi despre diferența între concepția mitului la Eliade şi tradiția Orientului.

La sfârşitul capitolului, Tokarski face câteva observații critice, spunând că Eliade leagă mitul cu categoria sacrum, iar culturile primitive cu spiritualitatea arhaică. Totodată, îi acordă mitului un rol foarte important nu doar în culturi tradiționale. Totuşi, nu precizează clar o metodă de cercetare a miturilor, ceea ce ar ajuta la omiterea dificultăților legate de analiza lor. În culturile primitive nu este uşor să găsim o diferență clară între mit (sacrum) şi folclor (profanum). Acordând miturilor rolul creativ în orice sferă a vieții societăților tradiționale, Eliade nu ia în considerare faptul că există şi civilizații primitive cu o mitologie redusă. I se reproşează accentul prea puternic asupra orientării mitului către trecut. Totuşi, observațiile lui Eliade constituie o inspirație valoroasă pentru interpretarea mitului de către alți filozofi şi antropologi.

În volum se mai arată că, în Polonia, de analiza critică a eseurilor lui Eliade despre mitologie s-au ocupat, printre alții: E. Mieletiński (*Poetyka mitu*); M. Czerwiński (*Mit, magia, fikcja*); J. Wierusz-Kowalski (*Dramat a kult*), dar şi J. Grotowski în filozofia teatrului, astfel încât concepția mitului lui Eliade este prezentă şi în ştiințele umaniste poloneze.

Capitolul IV

Şamanism

Tokarski consideră că şamanismul este cea mai originală concepție în lucrările lui Eliade. În cartea *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului,* şamanismul constituie o confruntare între două lumi diferite: arhaică şi europeană. Tokarski vorbeşte despre receptarea acestei concepții în străinătate, enumerând printre altele recenziile lui C. G. Jung, G. Bachelard, Lienhardt etc. În Polonia, această carte a apărut în traducerea lui Krzysztof Kocjan, la Editura Aletheia în 2011. Demonstrând o bună cunoaştere a temei, Tokarski face şi o scurtă prezentare a publicațiilor despre şamanism care au apărut înaintea lucrării lui Eliade. După aceea dă definiția şamanismului conform lui Eliade, prezentându-l ca fiind un fenomen religios legat printre altele de toate culturile popoarelor din Siberia şi Asia Centrală, precum şi etimologia termenului de „şaman". Mai departe, trece la explicarea termenului de „zbor magic". Îl citează pe Eliade spunând că „o prima definiție a acestui fenomen complex, şi poate cel mai puțin hazardantă, ar fi şamanism = *tehnica extazului*."[5] Numai ea constituie un element comun între mitologiile diferite, credințe şi ritualuri. În continuare, Tokarski scrie că

[4] *The Journal of Bible and Religion,* 1996, pp. 235-246.

[5] M. Eliade, *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului*, 2014, p. 20.

de pe vremea antropologilor V. Bogoraz, M. Witaszewski[6] şi M.A. Czaplicka[7], şamanismul siberian este legat de diferite forme ale isteriei sau ale altei boli psihice, după care o prezintă pe cea mai cunoscută concepţie psihopatologică a şamanismului – conform lui Eliade – , şi anume cea a lui A. Ohlmarks. Este menţionată apoi continuarea ei de către Wilken, Loelo, Layard etc.

Tokarski vorbeşte despre caracteristica fenomenului şamanismului care este lipsită de elasticitate din cauza unor motive atât teoretice, cât şi practice. Eliade consideră extazul şamanist ca o stare unică şi proporţional intensivă, deoarece o astfel de experienţă a venit din yoga. Concepţia eliadistă este total opusă concepţiei lui Findensein, acesta identificând extazul şamanist cu posedarea de către fantome.

În lucrarea sa, Tokarski subliniază opinia lui Eliade, care spune că şamanismul, în cel mai arhaic strat, este o urmă a culturii preistorice a vânătorilor siberieni, o mărturie a structurii bazate pe credinţa în Fiinţa Supremă – Dumnezeu[8]. Mai departe scrie despre persoana de şaman, care luptă împotriva demonilor ce tulbură echilibrul psihicului uman. Cercetând structura şedinţei de şamanism, Eliade subliniază coincidenţa ei cu dramaturgia şi funcţiile primelor spectacole, care, în viziuni extatice, căutau începuturile teatrului mondial. Eliade atrage atenţia asupra caracterului dramatic al zborului magic, apropiat dramaturgiei scenice. Teatrul de avangardă din a doua jumătate a sec. XX s-a inspirat de la Eliade, promovând întoarcerea la sursele teatrului. Printre proclamatorii acestei idei a fost şi eminentul regizor polonez şi teoretician al teatrului Jerzy Grotowski, care, împreună cu Richard Schehner şi alţii, aspira la această idee în grupul „Drama Review”.

Capitolul V

Interpretarea eliadiană a practicilor yoga

La începutul acestui capitol autorul încearcă să definească termenul *yoga,* ale cărui rădăcini provin din India. Eliade a consacrat mulţi ani cercetării fenomenului, finalizând-o cu o teză de doctorat, *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne*. Totodată, Tokarski scrie că teoria lui Eliade despre yoga îl pune în opoziţie cu mulţi cercetători ai Orientului din Occident, care tratează yoga ca un fenomen restrâns temporal şi spaţial, legat de o perioadă anume şi un teren anume din istoria Indiei, limitându-l până la filozofie şi psihologie, pe când Eliade vede urmele lui şi în etica contemporană a Indiei (Gandhi, V. Bhave), în estetica ei (Tagore), în politică, economie, religie, viaţa de zi cu zi, subliniind importanţa practiciilor yoga în popor.

Tokarski menţionează de asemenea şi celelalte lucrări ale lui Eliade despre yoga, şi anume: *Techniques du Yoga* (Paris, 1954); *Immoralité et liberté* (Paris, 1954); *Patanjali et le Yoga* (Paris, 1962), care au fost traduse în câteva limbi străine, constituind astfel o poziţie esenţială în literatura mondială yoghină. În Polonia, cele trei lucrări au apărut traduse în anii următori, după cum urmează:

• *Joga. Nieśmiertelność i wolność*, trad. de Bolesław Baranowski, red. Tomasz Ruciński, Varşovia 1984, 1997, Ed. PWN;

• *Techniki jogi*, Varşovia 2009, Ed. Aletheia, trad. din lb. franceză de Beata Biały;

• *Patańdżali i joga*, red. Jerzy Prokopiuk, Varşovia 1994, Ed. Pegaz, Varşovia 2004, Ed. KR, trad. de Ireneusz Kania

Tokarski menţionează şi cele patru concepte fundamentale în spiritualitatea indiană: Karman, maya, nirvana, yoga. Apoi scrie despre tehniciile dobândirii autonomiei prin

[6] Mikołaj Witaszewski (1857-1918) – etnolog polonez, se ocupa mai ales de şamanism la Iacuţi.
[7] Maria Antonina Czaplicka (1886-1921) – etnograf şi geograf polonez. A studiat la Catedra de Antropologie din cadrul London School of Economics. Autoare a cărţii “Aboriginal Siberia: a study in social anthropology”.
[8] M.M.Davy, *Encyclopédie des mystiques*, Paris, 1997, p. 85.

concentrarea conştiinţei asupra unui punct ce poartă numele de *ekagrata*, după care enumără cei opt paşi în calea practică de a atinge desăvârşirea. Toate acestea - pe baza Tratatului lui Patanjali, *Yoga Sutra*. Apoi, scrie despre geneza şi structurile yoga, prezentând concepţiile lui Patanjali. Conform lui Eliade, tehniciile yoga sunt caracteristice pentru spiritualitatea indiană şi se regăsesc în hinduism şi budism. Cele mai vechi urme de yoga Eliade le vede în *Rig Veda*.[9] Însuşi termenul yoga apare pentru prima dată în textele sanscrite *Taittiriya Upanishad* şi *Katha Upanishad*. *Upanishadele* fac parte din *Vede* (o culegere de texte originare din vechea Indie) şi formează scripturile hinduse. O bază de informaţii despre yoga este *Mohabharata* – una dintre cele mai importante două epopei ale Indiei antice din sec. VII/ V î.H. şi *Bhagavad Gita*. Tokarski dezbate şi teoria despre legătura între yoga şi budism, ce constituie obiectul capitolului V din cartea lui Eliade *Le Yoga. Immoralité et liberté*, precum şi despre Tantra. Autorul polonez incheie capitolul spunând că Eliade, cercetând yoga indiană, a introdus o nouă metodă de cercetare – metapsihoanaliza – încercând astfel să poarte un dialog intercultural în mijlocul ştiinţelor umaniste occidentale.

Capitolul VI
Omul integral

În ultimul capitol, Tokarski scrie despre spectacolul „Il sole splende a mezzanotte", despre tradiţia teatrală a Orientului, care ne arată imaginile pline de expresivitate ale folclorului din Asia, amintindu-ne cât de important este simbolul în imaginile artistice. Mai departe, abordează următoarele subiecte: cele două feluri de a vedea lumea: arhaic şi modern, concepţia „omului arhaic şi modern", ciclul circular al timpului, conflictul între „Istorie şi Cosmos" ca o opoziţie între modernitate şi tradiţie, teoria „omului integral" pe deplin conştient de patrimoniul omenirii. Reflectând asupra timpului sacru, Eliade ne aminteşte că timpul laic este şi el diversificat, eterogen în sfera sentimentelor. Ca dovadă a acestui lucru, citează rezultatele cercetărilor lui Lévy-Brühl. „Începutul timpului" căutat în tehnicile religioase şi magice este totodată şi „mijlocul lumii". În *Aspects du myth*, legând modul circular al timpului cu miturile despre începutul Raiului şi despre descompunerea treptată a lumii, Eliade vorbeşte despre cosmogoniile greceşti.

La finalul capitolului, Tokarski menţionează sensul propunerii eliadiene de a căuta „un numitor comun" al imaginilor arhaice şi moderne ale lumii – religie şi filozofie – ilustrând povestea rabinului din Cracovia despre care vorbeşte Eliade în *The Quest. History and Meaning in Religion*. Rabinul Eisik din Cracovia s-a dus la Praga în urma unui vis în care i s-a spus că va găsi o comoară ascunsă sub marele pod din Praga. Când a ajuns acolo, şi-a dat seama că podul este păzit zi şi noapte. S-a dus la santinelă şi i-a spus de ce a venit până aici. Acesta a bagatelizat problema şi, la rândul lui, i-a povestit rabinului despre visul său profetic. A zis că a visat despre o comoară care se află în pivniţa unui rabin din Cracovia. Rabinul s-a întors repede acasă, a săpat în pivniţa lui şi a găsit comoara, punând astfel capăt sărăciei şi a trăit fericit până la adânci bătrâneţi, binecuvântând santinela din Praga. Sensul poveştii este că adevărata comoară nu se află niciodată prea departe, ea zace îngropată în ascunzişurile cele mai intime ale propriei noastre fiinţe.

Incheiere

La finalul volumului său, Tokarski face referire la cartea *L'Epreuve du Labirynthe: Entretiens avec Claude-Henri Rocquet* (1972), care constituie un fel de ghid în opera filozofică şi artistică a lui Eliade. În Polonia, această carte a apărut în traducerea lui Krzysztof Środa, la Editura Sen, Varşovia 1992. Motivul labirintului care se repetă în această operă ne arată drumul complicat al autorului în călătorile sale de viaţă, dar şi cele intelectuale. Tokarski

[9] *Rig Veda* – o colecţie de imnuri vedice din India antică, dedicată zeităţilor rigvedice.

enumeră cele trei lecții pe care i le-a dat India lui Eliade. Prima a găsit-o în Tantra, a doua în simbol, a treia lecție o numeşte Eliade „descoperirea anului din neolitic". În dialogul cu Rocquet, Eliade se uită prin aproape o mie de lucrări spre sursele formării sale spirituale, merge în pelerinaj spre Himalaya. Tokarski spune că Eliade, oferind ajutor în labirintul culturii sec. XX, se situează conştient în rolul Marelui Şaman. Istoria religiilor la Eliade se constituie într-un fel de inițiere, care să ne ajute în găsirea „Firului Ariadnei" în labirintul științei computerizate.

Bibliografie

Altizer Th. J. J., 1962, *Eliade and Redecovery of the Sacred*, Editura „The Christian Scholar".

Czerwiński M., 1973, Varşovia, *Magia, mit i fikcja*, Editura Wiedza Powszechna.

Davy M.M., 1977, Paris, *Encyclopédie des mystiques*, Editura Seghers.

Eliade M., 2014, Bucureşti, *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului*, Editura Humanitas.

Eliade M., 1993, Varşovia, *Sacrum, mit, historia*, Editura Państwowy Instytut Wydawniczy.

Eliade M., 1966, Varşovia, *Traktat o historii religii*, Editura Książka i Wiedza.

Frazer J., 1980, Bucureşti, *Creanga de aur*, Editura Minerva.

Hamilton K., 1965, *Homo Religiosus and Historical Faith*, „The Journal of Bible of Religion".

Kołakowski L., *Religia jako paraliż czasu,* Introducere [în:] Traktat o historii religii, Editura Książka i Wiedza.

Luyster R., 1966, *The Study of Myth: Two Approaches*, „The Journal of Bible of Religion".

Niżnik J., 1978, *Mit jako kategoria metodologiczna*, „Kultura i Społeczeństwo".

Tokarski S., 2002, Varşovia, Postfață [în:] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Editura Książka i Wiedza.

Tokarski S., 1984, Wrocław, *Eliade i Orient*, Editura zakład Narodowy im. Ossolińskich.

RELIGIOUS FORMS GENERATED BY THE RELATIONSHIP BETWEEN EROS AND THANATOS IN CEZAR IVĂNESCU'S POETRY

Valeria CIOATĂ
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: This paper investigates the way Cezar Ivanescu combines, in his poetic work, eros and thanatos: love and death. As the poet deciphers the life, he understands the complex way in which the two terms intertwine. His perspective is a unique set of values that contains paradoxical trends of thought such as: Buddhism, Christianity, reincarnation, enstasis, byzantine extasis, medieval courtship rituals, maidens, and knights, all these things coexist in an imaginary city called Baaad. The central symbol of Cezar Ivanescu`s creation is the fruit of matter. This fruit is seen as a spiralled out of control way in which matter reproduces perpetuating the cycle of reincarnation. The image of the sacred is complex. One of the images of the sacred in Cezar Ivanescu`s poems is that of the Virgin Mary. Her image contains elements of sanctity and elements of sensuality. She is seen as a proud maiden and capricious lover. The poet places himself at her feet in a gesture of adoration, worship combined with sensual love. He is completely dependent on her gestures. In other texts the poet creates the image of his wife compared with Rachel from the Book of Genesis in the Bible. This image overlaps the image created by the Christian poet Tertullian in the poem Ad uxorem (To my wife). The poet`s desire is to capture the complexity of life in all its glory mixing love with life and death and with many belief systems.

Keywords: Eros, thanathos, reincarnation, Christianity, worship.

Lirica lui Cezar Ivănescu îmbină într-un mod unic elementele religiilor orientale, cum ar fi credința în reîncarnare, relația enstază/ extază, cu cele ale creștinismului alături de elemente ale tradițiilor românești. Perspectiva operei poetice a lui Cezar Ivănescu este aceea a erosului urmat deîndată de thanatos. „Trăsătură particularizantă: poemele sale reprezentative invită prompt la lectură, după cum se și lasă ascultate; concomitent, acționează la el (ca la alți moldoveni) *dedemultul* și *departele,* de unde o scenografie plasticizantă (turnuri, cavaleri, castelane), reverberații, ceremonii și simbolisme, invariante și ecouri cu tente patetice înlesnind înscrierea în trans-temporal. Frapează indicatori ai misterului, vibrații introducând în hinduism, în apocalipsă ori în diverse medievalități; un extatism de tip bizantin coexistă cu tumultul modern al priveliștilor lăuntrice. Privirile evocatorului în transă merg admirativ spre câte un «grande» hispanic, spre vreun principe toscan ori spre vreun înțelept oriental; el însuși devine *Don Cezar* – ca într-un lamento cu acest titlu (la moartea unei fetițe de unsprezece ani). Smerenie și iactanță diferențiază un personaj complicat, cu zeci de măști, anxios, afectuos și lucid, asediat de dubii. Poetul, în totul, este imaginea fidelă a omului."[1] După cum se poate vedea din citatul redat mai sus, omul Cezar Ivănescu este alcătuit dintr-o serie de paradoxuri combinate ca într-un colaj. Toate aceste paradoxuri se oglindesc în lirica sa alcătuind un fel singular de a percepe, înțelege și interpreta lumea.

Mai multe texte din prolificul volum *La Baaad* se pretează la interpretări care au în vedere interferența dintre culturi. *Copilăria lui Ario Paradis* „! ca să-mi descopăr fața din tristețea/ din groaza de-a o fi pierdut pe-aceea/ numită Nenumita// tu, du această cruce cu

[1] Constantin Ciopraga, *Cezar Ivănescu – neliniști și mitologii,* în Daniel Corbu, *Cezar Ivănescu în amintirile contemporanilor,* Ed. *Pinceps Edit,* Iaşi, 2012, p. 48 – 49;

trupul tău cel alb/ (ce drag mi-a fost, ce drag mi-e încă, Doamne!)// cum ai lua un lucru de nimica/ un vas lipsit de trebuință/ ori cum ți-ai strânge părul-n agrafe// fără să bagi de seamă/ ia-mi viața/ și mi-o poartă// vorbind cu ea de mine/ cu gura ta – fă iar/ de frăgezimea gurii tale// să atârne viața mea/ Maria, – / că-s un mort!"

În acest text se îmbină senzualismul cu religiozitatea. Adresarea directă are un destinatar precis: Maria. Din aluziile hieratice putem ghici că Maria din poemul lui Cezar Ivănescu este cea din Biblie. Crucea se referă la un destin care trebuie împlinit, așa cum Iisus a avut nevoie de ajutor pentru a-și duce crucea pe Golgota, așa are nevoie și poetul. Aluziile corporale fac trimitere la senzualitatea feminină. Poetul se cere a fi dezlegat de purtarea crucii proprii și îi cere iubitei sale să o preia ea, asumându-și destinul poetului. Preluarea, în mod conștient, a acestui destin, a acestei *cruci,* nu pare a presupune vreun efort: „cum ai lua un lucru de nimic/ un vas lipsit de trebuință/ ori cum ți-ai strânge părul-n agrafe// fără să bagi de seamă/ ia-mi viața/ și mi-o poartă// vorbind cu ea de mine". Ideea centrală poate fi interpretată în felul următor: mântuirea nu se poate obține decât dacă cineva (adică o persoană) din transcendență ia asupră-și destinul uman. (Așa a făcut Iisus Hristos, din acest motiv s-a întrupat). Acceptarea firii omenești de către Iisus Hristos este simbolizată în icoanele bizantine de tip Iisus Pantocrator prin cromatica vestimentației: haina de dedesubt care simbolizează firea dumnezeiască are culoarea roșie, în timp ce haina de deasupra, care simbolizează firea umană, are culoarea albastră. În schimb, în icoanele Maicii Domnului cromatica este inversată deoarece Fecioara Maria are fire omenească peste care îmbracă firea dumnezeiască odată cu mutarea sa la cer. Imaginea prelucrată în poezia lui Cezar Ivănescu prezintă un soi de rugăciune a omului către Maica Domnului pentru ca aceasta să preia de la ființa umană firea ca și cum ar lua *un lucru de nimica.* Omul se situează față de Maica Domnului pe poziția unui îndrăgostit care depinde de orice cuvânt al iubitei sale: „fă iar/ de frăgezimea gurii tale// să-atârne viața mea/ Maria, –/ că-s un mort!". Condiția umană este moartea, de aceea poetul este *un mort.* Izbăvirea de moarte este scopul rugăciunii. Moartea este *Nenumita,* o temă recurentă la Cezar Ivănescu. Despărțirea de moarte duce la tristețe deoarece moartea e singura condiție cunoscută de ființa umană. Adevărata față a omului se întrevede doar după eliberarea de tristețea cauzată de absența morții. Absența thanatosului trebuie înțeleasă ca lipsa repaosului etern la care se gândea Mihai Eminescu. Această absență e o reinterpretare a reîncarnării.

O altă interpretare are în vedere iubirea erotică lipsită de hieratizare. Îndrăgostitul își leagă destinul de cel al femeii adorate pentru care nu presupune niciun efort să-i acorde puțină atenție adoratorului său. Pentru el, acest mic gest al ei este aducător de mântuire. Singura posibilitate de a accede la fericire pentru acest îndrăgostit este să atârne de fiecare cuvânt al iubitei sale, când această dependență încetează poetul se acoperă cu tristețe și groază. Iubita este moartea care își preia destinul fiecărei ființe umane. În acest ritual de curtare a domniței poetul se situează în ipostaza unui cavaler care își curtează iubita de sub balconul turnului.

Sunseri „! Sunt seri, doar știi, Doamne/ dă-mi și mie-acea pace-a trupurilor/ tinere pe drumuri/ în cupola fragedă-a imensității/ călăuziți de acele nimicuri enorme/ în acea durată care singură se sărută/ de-atâta mulțumire/ dă-mi și mie-acea siguranță criminală/ cu care sângele îmi curge val pe gură!"

Forma textului e aceea a unei rugăciuni, implorarea divină are drept scop găsirea păcii interioare. Trupurile tinere aflate pe drumuri par să aibă acea pace mult căutată de poet. Tinerețea este o vârstă a marilor proiecte și a tuturor posibilităților. Planurile tinereții sunt puse în practică datorită unei siguranțe (și a unei inconștiențe) specifice vârstei. Călătoria este un simbol al vieții (al *marii treceri*). Lipsa de îndoială, specifică tinereții, se pierde odată cu trecerea timpului. Timpul care macină oasele aduce și o altă viziune asupra existenței. Nuanțele devin mai evidente și certitudinea se estompează. Sângele curgând *val pe gură* este un semn al bolii, prin urmare, poetul se situează pe sine în opoziție cu aceste trupuri tinere,

pline de pace și încredere în propriile forțe. Curgerea sângelui poate fi înțeleasă și ca o scurgere a vieții din trupul care rămâne, astfel, vlăguit. Dacă sângele este văzut ca spirit, scurgerea sa semnalează instalarea morții și intrarea în același cerc vicios al reîncarnării. Tinerii se lasă călăuziți de *nimicuri enorme* deoarece, datorită lipsei de experiență, cad în plasa unor credințe false. Odată cu instalarea maturității, trupul se debilizează, în schimb, apare discernământul care ajută la separarea macului de nisip adică, separarea adevărului de minciună. *Cupola fragedă-a imensității* sugerează fragilitatea vieții, în general, și a tinereții, în special. Doar trupurile sunt tinere, sufletele sunt bătrâne, tinerețea trupurilor determină alegerea unor căi greșite.

Rodul este un simbol central al poeziei lui Cezar Ivănescu. Pentru poet *rodul,* adică, materia care se propagă mai departe crescând, devine un fel de a descifra lumea perisabilă fără încercarea de a se refugia din această perisabilitate a materiei. În alcătuirea materiei el vede atât viața cât și moartea, viziune care nu îl sperie deoarece se simte prezența unui amestec de putreziciune și divin. Viața și moartea se conțin una pe cealaltă și se subînțeleg. În poezia baladescă se găsesc și elemente religioase care apar și în poezia populară. În plus, Nicolae Manolescu sesizează o asemănare între volumul *Muzeon* și *Fratele Nostru Soarele* a lui Francesco d`Asisi.[2] Imaginea femeii e una ambiguă: avem pe de o parte femeia-lume care pângărește inocența și pe de altă parte imaginea fecioarei, cele două imagini suprapunându-se în crearea unei singure ființe.

Pe de altă parte, rodul poate fi interpretat drept o ciudată îngemănare între eros și thanatos așa cum observă Marie Bonaparte: „Una din trăsăturile cele mai constante ale lui Eros e că îl târăște după sine pe fratele său Thanatos.”[3] Rodul este propagarea necontrolată a materiei cu ajutorul senzualismului și al reîncarnării. „Într-atât iubirea cheamă necontenit moartea, încât departajarea devine cvasi-imposibilă. Acționând într-un simultaneism inextricabil, radical, cu antecedențe în straturile ascunse ale Eului însingurat, forța lor de contrasens deconcertează, devastează și marchează. Angelicele frumuseți dantesco-petrarchiste licăresc în depărtări; sunt niște idealități pan-umane. Enigmaticele fete de la Baaad, cu nume neobișnuite (ca la Dimitrie Stelaru) – Stribii, Mii, Magnoline, Briene, Rimaya, Ilen, Lo (lita), Dora, Sakti - , apariții vibratile, hieratice, nu atenuează conștiința finitudinii; ca atare, discursul liric se clatină sub arcul lucidității în alertă. Pe scurt, contemplatorul de la Baaad, nereținut încorporează ipostaze ale iubirii din toate timpurile și din toate spațiile, punând în pagină, spiritul lui Denis de Rougement (din *Les mythes de l'amour*), afecțiune dezinteresată (agapé), iubire gingașă (storge), dar și dorință (pathos). Psihanalizabil, erosul acesta agitat, motiv de confesiune zigzagată, sfârșește într-un miraj romantic plurifuncțional, miraj rezumabil în ideea de demonic carnal-spirituală.”[4]

Da capo „! tu care nu crezi în existența eternă a morții/ fiindcă nu ai destulă viață ca să poți muri/ tu care nu crezi în existența poemului/ ca unică revoluție a sângelui/ – pregătește-te să-ți tai beregata/ și vei simți/ cum intri în acel val gâlgâitor/ a cărui tinerețe-i/ bătrânețea fără de moarte/ – scrie-ți cu sângele-ți/ și vei înțelege/ că sângele-i spirit!” Existența eternă a morții este o referire la reîncarnare, iar moartea din versul al doilea este extincția finală, ieșirea din ciclul reîncarnărilor. Numai intensitatea trăirii poate duce la o rupere a cercului morții și al vieții. Poemul este o cale de izbăvire: *unică revoluție a sângelui.* Sângele este simbolul spiritului și al vieții deoarece este dinamic și se pune în mișcare mai bine odată cu trăirile intense. Prin sinucidere se declanșează seria nesfârșită a reîncarnărilor. Abordarea invocației e concepută în scopul de a sublinia profunzimea convingerilor celui care vorbește.

[2] Manolescu, Nicolae, Istoria critică a literaturii române, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008;
[3] Marie Bonaparte, Chronos, Eros, Thanatos, 1953, apud Theodor Codreanu Cezar Ivănescu - transmodernul, Ed. Princeps Edit, Iași, 2012, p. 81;
[4] Constantin Ciopraga, op. cit., p. 52

Imperativul are rol persuasiv, un fel de *dacă nu mă crezi, încearcă pe pielea ta şi vei vedea că am dreptate.* Tinereţea şi bătrâneţea se confundă nemaiputând fi despărţite. Tinereţea trupului nu mai este *tinereţe* deoarece este bătrâneţe a sufletului. Imortalitatea este o condiţie primară a sufletului. *Acel val gâlgâitor* se vrea a fi, fără îndoială, nesfârşitul lanţ al reîncarnărilor.

Apocalipsis cum figuris „! nu pot să spun că-am fost/ nemulţumit de legătura noastră,/ era perfectă în atâtea privinţe/ dar începea cu gustul sfârşitului./ memoria o ţine şi o expulzează/ cu acea spaimă fatală/ de lucrurile ultime şi definitive./ bezmetici ca-ntr-un ciclotron/ nu aveam vreme să numim/ iubirea moartea decât iubi-oarte/ eram întru atât fără speranţă/ fără urmare fără niciun rost/ că totu-ncremeni-n-afara vremii/ într-un adagio fără capăt/ plânsoare zugrumată lent/ dintr-o bucată care-i zice/ *Apocalipsis cum figuris!*"

Sfârşitul unei relaţii amoroase este înfăţişat sub forma unei apocalipse. Titlul face aluzie la lucrarea lui Albrecht Dürer, dar schimbă subiectul. Iubirea începe *cu gustul sfârşitului*, deci este un amor sortit eşecului, deşi *nu pot să spun că-am fost nemulţumit de legătura noastră*. În acest text (ca în multe altele scrise de Cezar Ivănescu) iubirea se contopeşte cu moartea. Poetul inventează un cuvânt nou pentru acest sentiment *iubi-oarte*. Poemul este asemănat cu o bucată muzicală (mai exact termenul *adagio* se referă la prima parte dintr-un balet care constă într-un duet şi este executată pe o muzică lentă). Folosirea termenului *adagio* are dublu sens: are în vedere atât tempoul lent, cât şi cuplul care dansează. Relaţia de iubire este văzută ca un *pas de deux.* Moartea şi iubirea se succedă într-un mod rapid, ca în spiralele unui ciclotron. Şi cei doi pot fi văzuţi unul simbolizând iubirea celălalt, moartea şi din legătura lor reiese noul sentiment *iubi-oarte.* Acest tumult al trăirii lasă fiinţa cu un gust al inutilităţii şi al lipsei de speranţă: *eram întru atât fără speranţă/ fără urmare fără niciun rost.* Timpul încetează a-şi mai exercita influenţa asupra cuplului şi cei doi rămân suspendaţi *într-un adagio fără capăt.*

Într-o interpretare secundară, iubita poetului poate fi însăşi moartea de care se desparte prin ruperea cercului neîncetatelor reîncarnări. În toată opera sa este prezentă moartea, legătura cu ea este până la un punct de neînlăturat. Gândul la moarte îl însoţeşte pe Cezar Ivănescu la fel cum îl însoţeşte pe monahul ortodox. În loc să privească la sânul iubitei, poetul se preocupă de moarte. Acest gând nu este unul suicidar, ci meditaţia asupra morţii încearcă să ducă la depăşirea acesteia, însă în opera lui Cezar Ivănescu (cel puţin în această fază a creaţiei sale) moartea nu poate fi depăşită, ea constituie doar *un adagio fără capăt* încremenit în afara vremii. Moartea e pentru poet o iubită de care vrea să se despartă, dar nu prea reuşeşte.

Ad uxorem „! dormi tânără carne/ în suflet decât carnea mai tânăr/ suflet al Rahilii mele/ ce mâna nu ţi-l poate atinge/ somnul tău e mai lin/ ca al morţilor ce ne-au părăsit/ (şi acei care ne părăsesc arată/ că nu au simţit pentru noi/ îndestulă iubire)/ somnul tău e mai curat/ şi mai adevărat ca al lor/ căci în el poţi visa-ntreg/ visul morţii./ creşti, crinul meu,/ atâta duhoare/ şi singurătate a morţii/ să aibă un sens!"

Referinţa la filosoful creştin Tertulian (care a compus două scrisori dedicate soţiei sale în care descrie frumuseţea vieţii conjugale în concepţia creştină) este transparentă încă din titlu; alte referinţe la creştinism apar şi în text: Rahila este soţia cea iubită a lui Iacov. Iubirea este, deci prezentă în relaţia amintită. Carnea e văzută, în timp ce sufletul nu poate fi atins. Remarca din paranteză este un semn de extrem egoism în viziunea lui Friedrich Michael[5], pe bună dreptate – a vedea în dispariţia de pe lume a rudelor drept un semn de ne-iubire faţă de noi înşine e dovada supremă de egoism. Somnul devine un alt simbol al morţii, el conţine – în visul său – întreaga putere a acesteia.

[5] Michael, Friedrich – *Experierea enstazei în poezia lui Cezar Ivănescu*, http://tiuk.reea.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2847

Se poate foarte uşor observa că de-a lungul operei sale, poetul manifestă o predilecţie pentru câteva teme: viaţă – moarte – iubire. „creând un univers din câteva teme şi obsesii generale ale liricii, poetul îl aprofundează continuu, îi extrage structura de adâncime ţinând cumpănă dreaptă între sentiment şi idee, între abstract şi concret. Pornind ori lăsând impresia că porneşte de la o situaţie concretă, poezia este susţinută permanent de o tensiune către categorial. Antifraza ascunde frecvent concepte, simboluri mitice, aluzii la situaţii şi figuri arhetipale. Referinţele livreşti se pot detecta la tot pasul, o elegie poate fi, de pildă, o consacrare a unui topos binecunoscut…”[6]

Rod „! şi –această biserică sub care/ pământul e roşu ca o ţară de raci/ nimeni n-o poate rupe ca pe/ un măr, deşi-n ea-i/ mai multă linişte ca-n/ miezul mărului:/ dar numai liniştea-i oare/ împărăţiţă în absoluta/ rotunjime?”

Biserica e rotundă ca un simbol al perfecţiunii, dar nu poate fi divizată aşa cum un măr poate fi rupt în jumătăţi. Acest spaţiu sacru nu se află undeva pe pământ, ci în adâncul sufletului, un topos ireductibil şi indivizibil. Mărul e o referinţă abstractă la interdicţia originară din paradis. Rotunjimea e un simbol al perfecţiunii (sfera). Pământul este roşu din cauza sângelui care e spirit, dar şi ciclu nesfârşit de reîncarnări. *Ţara de raci* este o metaforă care are în vedere reîncarnarea, aceasta fiind înţeleasă ca o eternă reîntoarcere pe acest pământ, sufletele regresează în permanenţă, înaintarea în timp nu duce la o înţelegere mai profundă a existenţei şi nici la găsirea unei soluţii în ceea ce priveşte moartea. Biserica e un simbol al nirvanei (ruperea cercului încarnărilor) sau biserica sugerează şi spaţiul intim din inima omului care îşi trăieşte enstaza în deplină linişte, rupându-se de restul lumii reprezentată de *lumea de raci*. *Această* biserică de pe *acest* pământ nu poate fi scizionată pentru că trebuie să aibă o legătură directă *un fir roşu* cu transcendenţa. Liniştea din biserică poate fi legată de isihie care înseamnă o liniştire a sufletului sau de pustietate. Întrebarea retorică din final arată că liniştea e *împărăţiţă* adică, e absolută, domneşte, iar *absoluta rotunjime* sugerează perfecţiunea şi feminitatea. (biserica e văzută ca mireasa lui Hristos). Întrebarea poate sugera că, în afară de linişte, în *rotunjimea absolută* poate domni şi alt sentiment în afară de linişte. (Parcă poetul ar spune că trebuie să mai fie şi altceva!). În spaţiul din adâncul inimii se găseşte moartea: în *miezul mărului* se află seminţele care sunt sortite germinării, se ştie că în lirica lui Cezar Ivănescu cea care rodeşte este moartea (moartea care se reproduce la nesfârşit prin naştere şi reîncarnare). Nesiguranţa exprimată de interogaţia retorică trimite spre experierea liniştii absolute.

Enstaza este semnalată, chiar dacă nu e numită cu acest termen şi de Marin Mincu: „La Cezar Ivănescu interiorizarea stării de durere apare purificată de orice urme retorice. Cezar Ivănescu îşi autocontemplă condiţia umană individuală cu exultanţă. Poemele lui par reîntoarceri ale lucrurilor spre sinele lor, dezvăluindu-le în stare genuină, umezite de afectivitate. Intuitiv, odată cu sentimentul trecerii, poetul simte palpitul vital, şi-l trăieşte intens. Aspiraţia erotică e permanentizată ca o cale de rezistenţă în faţa morţii.”[7]

Copilăria lui Ario Paradis „! să se topească trupul râvnit ca untdelemnul/ să curgă-ncet spre mine să-mi scalde carnea-n el/ ca sex matern să mă redea acum şi-n ceasul morţii mele// ştiu, acest trup schimbat ca untdelemnul/ e doar sărutul Morţii ori al lui Dumnezeu/ cel care zilnic carnea ne-o suge spre-a fi singur// căci carne-n carnea noastră a fost şi l-am gonit/ ca pe-un copil din pântec spre-a fi în lume singur/ acum şi-n ceasul morţii mele!”

Trupul galben ca untdelemnul este un leit motiv al liricii lui Cezar Ivănescu. Corpul este interşanjabil datorită ciclului reîncarnărilor, prin acest proces, arheul poate ajunge să aibă *trupul dorit.* În sensul comun prin *trupul dorit* se înţelege fiinţa iubită. În acest caz *trupul dorit* nu înseamnă altceva decât asumarea altei vieţi dintr-un şir infinit. Cele două sensuri

[6] Alexiu, Lucian, *Ideografii lirice contemporane,* Ed. Facla, Timişoara, 1977, p. 108
[7] Mincu, Marin, *Poezie şi generaţie,* Ed. Eminescu, Bucureşti, 1975, p. 150;

menționate mai sus ne se exclud reciproc, dovadă stau versurile *să se topească trupul râvnit ca untdelemnul/ să curgă-ncet spre mine să-mi scalde carnea-n el.* Aluzia ultimă e aproape sexuală. Angajarea în reproducerea șirului încarnărilor aduce după sine o plăcere senzuală. Apropierea de moarte este semnalată prin culoarea galbenă, pe măsură ce înaintează în timp, trupurile se apropie de divinitate, se hieratizează. Acest proces este simbolizat prin culoare (galbenul este culoarea cerii – din care se fac lumânările − și a untdelemnului – ambele fiind folosite în biserică/ galbenul este și culoarea sfintelor moaște). Îmbătrânirea e văzută ca o topire a trupului pentru ca sufletul să poată deveni mai ușor vizibil. La fel cum lumânarea se consumă spre a lumina și trupul curge spre moarte. Odată cu venirea morții sufletul se naște din nou într-o altă viață, astfel moartea devine *un sex matern.* Moartea (cu majusculă) este cauzată de izgonirea lui Dumnezeu din noi, din carnea omului. Odată cu păcatul originar Dumnezeu a fost izgonit din trupul omului, iar alungarea omului din paradis nu a fost decât o consecință logică a refuzului omului de a-l avea pe Dumnezeu în sine. Dumnezeu *zilnic carnea ne-o suge* pentru a ne re-integra în ființa sa, pentru a realiza unirea dintre om și divin de dinainte de căderea în păcat. Momentul ultim al vieții este pomenit de mai multe ori cu formula din rugăciunea *Născătoare de Dumnezeu:* „acum și-n ceasul morții mele". Această formulă are rolul de a-l plasa pe om în eternitatea relației cu Dumnezeu. Exprimarea *spre-a fi în lume singur* se referă la om deoarece este urmată de *acum și-n ceasul morții mele.* Dumnezeu nu poate fi singur pentru că el e o trinitate. Dumnezeu este *singur* în sensul că este unic – Iisus Hristos este numit cel unul născut, dar și datorită faptului că omul nu vrea să-i urmeze calea spre paradis. Untdelemnul este un simbol, acesta ajută în slujba Sf. Maslu la ungerea bolnavilor cu scop tămăduitor. Un trup ca untdelemnul este sublimat, eliberat de elementul perisabil.

Lirica lui Cezar Ivănescu suprapune sensurile, ambiguizând așa-zisul mesaj al textului poetic – iubirea este moarte, moartea este viață, iubirea apare în toate accepțiunile termenului, astfel încât opera se vrea complexă în încercarea sa de a captura sensurile existenței.

Bibliografie:

1. Ivănescu, Cezar, *Muzeon*, Ed. Eminescu, București, 1979;
2. Ivănescu, Cezar, *Fragmente din Muzeon*, Ed. Cartea românească, București, 1982;
3. Ivănescu, Cezar, *La Baaad*, Ed. Cartea românească, București, 1979;
4. Ivănescu, Cezar, *Cele mai frumoase poezii*, Ed. Albatros, București, 1985;
5. Codreanu, Theodor, *Cezar Ivănescu – transmodernul,* Ed. Princeps Edit, Iași, 2012;
6. Corbu, Daniel, *Cezar Ivănescu în amintirile contemporanilor,* Ed. Princeps Edit, Iași, 2012;
7. Michael, Friedrich – *Experierea enstazei în poezia lui Cezar Ivănescu*, http://tiuk.reea.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2847
8. Mincu, Marin, *Poezie și generație,* Ed. Eminescu, București, 1975.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

THE EVOLUTION OF THE CONCEPT OF LITERARY HISTORY. THEORETICAL DELIMITATIONS

Roxana-Oana MÎNDRU
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: History of literature, as a concept, has known a complex evolution since its inception. From being just a list of authors and their works, to being considered the same thing as cultural history, to having been separated completely from literary criticism and hermeneutics, it has now reached a stage where it is impossible to perceive it as a standalone concept, its very core being undeniably connected to all the other disciplines that apply to literature. This study's object is to observe the evolution of the very concept of literary history, how it evolved both in the western culture and in the Romanian one and to bring examples of how different literary and cultural movements have shaped the wayin which we perceive this concept today. Last but not least, through a number of Romanian literary historians and critics, this study is proposing to offer some insight in the evolution of the concept of literary history in the Romanian literary world and not only.

Keywords: literature, positivism, history, concept, evolution

Potrivit lui Adrian Marino, noţiunea de „istorie a literaturii" stă sub semnul unui echivoc fundamental: obiectul este de multe ori confundat cu disciplina şi cu metoda de studiu. În primul sens, istoria literaturii înseamnă totalitatea operelor literare apărute de-a lungul istoriei, în succesiune, pe o perioadă determinată. În cel de-al doilea sens, istoria literaturii sau istoria literară defineşte o disciplină, o metodă, o „ştiinţă a spiritului" a cărei tehnică urmează a fi definită. Planurile sunt radical diferite, chiar contradictorii: istoria „literaturii" nu este istorie în timp ce „istoria" literaturii nu este literatură. Cum se explică acest paradox?

Adrian Marino îl explică în două puncte. În primul rând, obiectul istoriei literare e în mod necesar opera literară ca fenomen estetic. Întâi au apărut operele, abia apoi „nevoia" de istorici. Există opere literare care se succed în timp, care se cer recunoscute şi studiate ca atare. De unde şi necesitatea fundamentală a istoriei literare de a se fundamenta pe un concept estetic, pe o „definiţie a literaturii". Fără clarificarea prealabilă a specificului cultural literar, nu poate fi precizat nici obiectul, şi, în funcţie de el, nici metoda istoriei literaturii ca istorie a artei literare[1].

Este o situaţie analogică cu critica literară, disciplină de aceeaşi substanţă. În esenţă, istoria literară este fie estetică, fie nu există. Indiferent dacă privim concepţia mai veche a istoriei literare, ca istorie a aşa-numitelor *Beaux Lettres*, a poezie (nu şi a literaturii), în sensul lui Croce şi al altor purişti, al capodoperelor (cum susţinea şi Mihail Dragomirescu) sau pur şi simplu al operelor care realizează frumosul literar, concluzia rămâne la Adrian Marino una singură şi anume: istoria literară se ocupă în mod esenţial de fenomenele estetico-literare. Altfel n-ar avea nici un sens să se proclame ca fiind o istorie literară. Obiectul îşi impune exigenţe proprii[2].

În al doilea rând, Adrian Marino susţine că obiectul istoriei literare, opera literară, consituie în acelaşi timp un fenomen estetic şi istoric sau mai precis, un obiect estetic, cu un

[1] Adrian Marino, *Istoria literară,* în *Anuar de lingvistică şi istorie literară,* XX, Cluj, 1969, pp. 2-3.
[2] *Ibidem*, pp. 3-4.

anumit „orizont" istoric, într-o anume „situaţie" istorică. Cărţile, fără excepţie, sunt integrale unei deveniri, unui flux istoric (de unde şi ideea „evoluţiei"), au un „miez" istoric. Într-un moment istoric, întotdeauna unic, apare o „operă" care „răspunde" cu mijloace literare unei singure situaţii. Mai întâi, prin însăşi existenţa sa, de operă concepută şi ivită la un moment dat. Este ea şi numai ea, acum şi nu altă dată[3].

În terminologia germană este personalitatea literară ca „Zeitpunkt", trăit şi transfigurat literar, mod de a concilia particularul şi generalul în literatură. Prin urmare, istoria literară se va ocupa de această dublă realitate estetico-istorică, în cadrul căreia elementul estetic se istoricizează, iar cel istoric se estetizează[4].

De unde necesitatea unei duble investigaţii: ca realitate estetică individuală, opera literară presupune examenul critico-estetic, în timp ce ca realitate istorică, impune analiza istorică. Din această condiţie profund ambiguă, istoria literară nu poate ieşi. Situaţia este atât de gravă încât unii se îndoiesc de însăşi posibilitatea existenţei istoriei literare. În timp ce alţii doresc construirea a două tipuri de istorie literară, perfect distincte.

Istoria literaturii ca fenomen estetic nu este unul şi acelaşi lucru cu istoria operelor literare concrete, în succesiunea şi raporturile lor istorice. Planurile se întrepătrund dar direcţia rămâne divergentă: istoria artei literaturii duce spre studiul istoric al tipurilor, normelor şi procedurilor estetice, în timp ce istoria operelor literare tinde spre rezolvarea problemei de geneză, interdependenţă şi necesitate literară sub toate aspectele. Numai că în acest mod se ajunge la o contradicţie teribilă: ca să studiezi elementul istoric al operei trebuie să îl izolezi pe cel estetic, apoi să îl integrezi unei serii, să-l raportezi unui antecedent. În felul acesta, unitatea indisolubilă, estetic-istoric a operei literare primeşte o dublă lovitură: extragerea elementului istoric rupe sau ignoră coeziunea structurii literare, ceea ce echivalează cu negarea ei. În timp ce raportarea la unul sau mai multe antecedente ignoră sau neglijează evenimentul capital al operei ca unicat irepetabil. De unde rezultă că a face istorie literară înseamnă a distruge opera literară. Ceea ce, în termeni paradoxali, duce la concluzia că istoria literară neagă istoria literaturii. Metoda îşi anulează obiectul[5].

Definim, fireşte, o situaţie-limită. Termenul de istorie literară apare abia în secolul al XVII-lea, în 1659, cu *Prodromus historiae litterariae* a lui Peter Lambek şi mult timp aceasta constituie un simplu şi minor capitol al istoriei propriu-zise, precum la Voltaire, în *Siècle de Louis XIV*, în capitolul XXXIII, *Des Beaux Arts*. Dar şi această fază în evoluţia sa, cu începuturile mult mai rudimentare, cu simple înşiruiri de autori şi cărţi sub formă de „anale", reprezentări biografice, de „vieţi ilustrate", inventare, cataloage, dicţionare, enciclopedii culegeri de documente şi bibliografii sau „apologii" de diferite tipuri. Toate afirmă ideea că operele literare aparţin trecutului din a cărui uitare trebuiesc „salvate" prin istorie[6].

Opera literară este un fenomen istoric, un eveniment, o dată înscrisă în istorie. În rezumat, opera literară este deci: capitol de istorie, obiect de istorie, metodă istorică.

Pozitivismul secolului al XIX-lea defineşte istoria literară ca ştiinţă a faptelor literare şi a cauzalităţii lor, cu excluderea sau ignorarea evaluării estetice. Istoria literară trebuie să descopere şi să adune doar fapte literare, să culeagă despre ele toate documentele posibile, să cunoască şi să reconstituie aceste fapte, să le restituie „aşa cum au fost", să le claseze cronologic, în diferite perioade, şcoli, curente, generaţii şi să ridice pe baza acestora explicaţia lor cauzală, „le comment et le pourquoi", să descopere „legile" şi direcţia evoluţiei literare. În toate aceste operaţii, textul literar rămâne obiectul unui act de cunoaştere, simplu document istoric, considerat şi analizat ca atare. Exemplul românesc tipic al acestei istoriografii literare

[3] *Ibidem*, pp. 3-4.
[4] *Ibidem*, p. 5.
[5] *Ibidem*, pp. 5-6.
[6] *Ibidem*, p. 7.

este oferit de „factologiile" lui G. Bogdan-Duică. Este cazul să amintim că şi Mihail Dragomirescu, prin *Critica ştiinţifică şi Eminescu* din 1906, se numără printre primii critici români pozitivişti[7].

Greşelile abordării pozitiviste în istoria literaturii sunt mai multe, după cum le identifică Adrian Marino. Pe deoparte avem documentarismul şi transformarea mijlocului în scop şi a erudiţiei în simplă acumulare de date. Progresul şi raţiunea istoriei literare în pozitivism echivalează cu strângerea empirică de date şi documente. Pe de altă parte avem fragmentarismul, analiza opusă sintezei, faptul izolat opus viziunii totalitare, detaliul opus generalizării. Lipsa unei singure ştiri ar anula întreaga construcţie. În masa documentelor n-ar fi îngăduită nici selecţia, nici structura. Totul rămâne steril, pulverizat. Cu această mentalitate, monografia unui scriitor devine aproape imposibilă. În al treilea rând, scientismul promovează cultivarea iluziei aplicării metodelor ştiinţelor naturii la literatură, parodia ideei de cauzalitate, legitate, exactitate. Opera literară ar fi „efectul" necesar al unui ascendent constant. Descoperirea unei „influenţe" explică opera. Literatura, în toate aceste împrejurări, rămâne simplu reflex, epifenomen, instituţie sau funcţie socială (producţie, comunicare, consumaţie), de unde şi anexarea criticii şi a istoriei literare la sociologie. Este o idee recurentă în secolul al XIX-lea şi în primele decenii ale secolului XX, ea apărând rând pe rând la Gaston Bachelard, Lucien Goldman şi Roland Bhartes. În pozitivism nu există decât ştiinţa generalului, iar opera literară este particulară prin definiţie: fenomen estetic unic, irepetabil[8].

A patra carenţă a metodei pozitiviste în ceea ce priveşte istoria literară o reprezintă, potrivit lui Adrian Marino, evoluţionismul, iluzia dezvoltării literare în cadrul unei istorii naturale a spiritului. Rene Welleck merge în lucrarea sa *Conceptul evoluţiei în istoria literară* până la a face o analogie a evoluţiei literare la evoluţiile biologice, de la embrion la organism. În realitate însă, în opinia lui Marino, literatura nu cunoaşte una, ci multiple evoluţii, iar procesul istoric nu este uniform. Nu numai că istoria literaturii nu verifică legea evoluţiei a lui Spencer, de la omogen la heterogen, ci pare chiar contrară acesteia. La suprafaţă se conturează o linie oarecare, prin fenomen de repetiţie, analoagă verigilor unui lanţ. În interior însă, spiritul creator este mereu inedit, realizat prin momente de discontinuitate, de ruptură[9].

Alte două carenţe ale pozitivismului susţinute de Adrian Marino, mai minore de această dată, sunt obiectivismul şi indiferenţa estetică. În cazul obiectivismului, dacă acesta ar fi aplicat, ar însemna că istoria literară îşi propune doar să informeze, să documenteze, nu să aprecieze, să orienteze didactic sau să creeze. Cea mai gravă insuficienţă ar fi însă indiferenţa estetică, care decurge logic din toate aceste carenţe menţionate mai sus. Pozitivismul istoric ignoră elementele particulare, originale ale literaturii. Obiectul studiului nu este realitatea literară a textelor ci doar aspectul lor heterogen. Preocuparea de valoare fiind absentă, ierarhia lipseşte. Operele minore vor fi aşezate pe acelaşi plan cu operele majore[10].

Nesatisfăcătoarea este însă, în opinia lui Marino, şi înţelegera istoriei literare ca istorie a culturii, deşi multă vreme ea a constituit un real progres. Cât de dificilă este automatizarea nu contextuală ci esenţială a literaturii rezultă şi din problema istoriei literare anterioare, care vorbeşte în continuare de o istorie a literaturii religioase, a tiparului, a focarului de cultură[11].

La noi, cel care face din istoria literaturii apanajul istoriei culturii este chiar subiectul principal al acestei lucrări de sinteză, Nicolae Iorga. Istoria literară pe care o scrie acesta începe cronologic cu istoria literaturii vechi, incluzându-i în această categorie pe cronicarii moldoveni şi pe cei munteni, deşi, în afara culegerii intitulate *O samă de cuvinte...* şi aşezată înainte cronicii lui Ion Neculce, toate aceste scrieri au caracter strict istoric şi evenimenţial,

[7] *Ibidem*, pp. 7-8.
[8] *Ibidem*, p. 9.
[9] *Ibidem*, pp. 10-11.
[10] *Ibidem*, pp. 10-12.
[11] *Ibidem*, p. 10.

fără valoare estetică sau literară. Iorga se ocupă şi de istoria primelor cărţi publicate la noi, la început în limba slavonă şi mai apoi în limba latină şi mult mai târziu în cea română, făcând practic o istorie a tiparului la noi[12].

Continuă mai apoi cu o istorie a literaturii religioase, dedicând capitole întregi nu numai lucrărilor în sine, ci şi ierahilor Bisericii care au înlesnit publicarea acestor volume, care, crede Iorga, sunt indispensabile în reconstituirea istoriei literaturii româneşti. Pe lângă aceste capitole mai avem volume întregi dedicate literaturii religioase precum şi „focarelor" de cultură reprezentate de mănăstiri. Acestora li se adaugă importanţa pe care Iorga o dă traducerilor din alte limbi. Nicolae Iorga este cazul tipic de instaurator al unei noi direcţii în istoria literaturii. Pentru el, istoria literaturii unei epoci înseamnă istoria tuturor celor scrise în acea epocă. El nu face deci o delimitare pe criterii estetice, ci mai degrabă pe criterii sociale si culturale. Fiind el însuşi, nu numai un istoric al culturii, ci şi un creator al acesteia în societatea românească a acelor vremuri, Iorga nu face simple liste de scriitori şi opere literare cum făceau pozitiviştii dinaintea lui. El nu face nici o istorie estetică a literaturii, ci de-a dreptul o istorie a culturii, începând de la literatura populară rurală, continuând cu o istorie a scrisului, a tiparului, a limbii, a folcorului, a traducerilor, a literaturii religioase şi aşa mai departe. O critică pe care nu i-o putem aduce lui Iorga este lipsa de profunzime. În încercarea sa de a face o istorie completă el a mers peste tot şi a adunat toate datele care i se păreau importante şi le-a compilat într-o sinteză de dimensiuni uriaşe[13].

Ceea ce îi lipseşte însă cu adevărat istoriei literare a lui Iorga este o componentă estetică clară. Deşi emite anumite judecăţi de valoare, în special în volumele de istorie a literaturii dedicate sfârşitului de secol XIX şi începutului de secol XX, ele nu au profunzimea analitică sau măiestria critică a unui Lovinescu sau Călinescu. Iorga analizează pur şi simplu scriitorii şi opera lor din trei ipostaze: contribuţia acestora la istoria culturală a Ţărilor Române, modul în care realităţile sociale şi politice ale epocilor în care au trăit şi scris le-au influenţat opera şi, nu în ultimul rând, dacă cele scrise de ei au influenţat în vreun fel pe contemporanii lor sau generaţiile care vor urma, adică impactul social şi cultural al operei lor[14].

Primul care încearcă să se rupă de această tradiţie purtată de Iorga, când acesta mai era încă în viaţă dar devenise mai puţin activ în domeniul literar, este Ovid Densusianu cu a sa *Literatură română modernă* din 1921.

Apele se despart, însă definitiv odată cu *Istoria literaturii române* a lui George Călinescu din 1941. Fără îndoială că literatura aparţine culturii. Ea se dezvoltă în cadrul şi pe fundalul său. Îşi trage o parte din sevă din substanţa sa. Dar în acelaşi timp, în această sevă, literatura introduce specificitate şi valoarea sa esenţială, distinctă de celelalte forme de cultură. Nu este totuşi adevărat că istoria literară urmează soarta ideii de literatură.

Avem o dualitate: istorie literară sau istorie a literaturii. Într-o prima ipostază, istoria literară devine, în mod necesar, depozitara artei literare, a procedeelor şi a formelor specifice literare, a modului de expresie literară, analizat în totalitatea conceptelor sale. Este o istorie literară fără autor, limitată la migraţia procedeelor tehnice, a formelor, temelor, a genurilor literare, analoagă cercetării lui Wolffin din istoria artelor plastice, unde „eroii" sunt stilurile: Goticul, Renaşterea, Barocul. Momentul de mare strălucire a acestei istorii literare aparţine Şcolii Formale Ruse. Originalitatea concepţiei din perspectiva istoriei literare stă în explicare mecanismului formelor, trecerea de la static la dinamic, de la descriptiv la istoric. Cauzalitatea profundă e surprinsă în mecanismul ideilor, dinamismul interior al sistemelor literare şi în conexiunea acestor elemente. Formalismul istoric, deşi excelent în teorie şi recomandat de

[12] *Ibidem*, p. 17.
[13] Dan Zamfirescu, *N. Iorga- Etape către o monografie*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981, pp. 70-77.
[14] *Ibidem*, pp. 77-78.

număraţi adepţi ai acestuia din rândul criticilor, istoricilor şi eseiştilor literari, are însă puţini adepţi efectivi în practică[15].

În a doua ipoteză, istoria literaturii ca obiect, operele literare în succesiune constituie această istorie a operelor literare. Obiectul ambelor discipline e opera literară individuală, opera originală, capodopera în limbajul lui Mihail Dragomirescu[16].

Se cuvine să facem o delimitare terminologică a unui număr de termeni cu care vom lucra comparativ şi coplementar, în ceea ce priveşte conceptul de istorie literară, înainte să ne avântăm în analiza acestei ramuri şi în interpretarea particulară a istoriei literare. Pe deoparte, teoria literară primeşte o dublă definiţie fie ca fiind o disciplină teoretică asupra literaturii în sens larg, fie o disciplină specială ce reia vechea denumire de poetică[17].

Pe de altă parte, estetica literară are ca obiect modul diferenţiat în care anumite probleme generale se pun în literatură, fie că vorbim de compoziţia operei literare, curentele literare, procesul de creaţie în literatură sau probleme receptării, dar şi de fapte proprii literaturii ca şi artă a cuvântului. Teoria literară se diferenţiază de estetica literară pe criteriul opoziţiei dintre sistematic şi simultan, pe deoparte, şi necesar şi istoric pe de altă parte. În acelaşi timp, teoria literară devine o cercetare a principiilor, categoriilor, criteriilor literare, în timp ce istoria şi critica literară lucrează cu opere consacrate, în succesiune şi procesualitate în cazul istoriei literare sau static şi separat în cazul criticii literare. Revenind, şi critica şi istoria literară recunosc astăzi existenţa valorii[18].

Deci explicit şi implicit ele recunosc necesitatea valorificării, selectării şi ierarhizarii operelor literare. Dificultatea nu este teoretică ci pur practică, întrucât cei mai mulţi istorici literari, lipsiţi de sensibilitate literară, incapabili să formuleze judecăţi critice, sunt tentaţi să escamoteze dimensiunea estetică a ecuaţiei limitându-se la o simplă descriere a operei. Din această cauză, perspectiva critico-estetică a istoriei literare tinde să fie uneori ignorată. George Călinescu formulează o opinie împotriva acestei atitudini: „Istoria literară este o istorie de valori şi ca atare cercetătorul trebuie să fie capabil înainte de toate să stabilească valori, adică să fie critic (...) O istorie literară fără o scară de valori este numai o istorie socială arbitrară.”[19].

Călinescu mai afirmă: „Critica şi istoria literară sunt două momente ale aceluiaşi proces. Nu poţi fi critic fără perspectivă istorică şi nu poţi face istorie literară fără critică estetică, deci fără a fi critic.”[20].

Fără purgatoriul istoriei însă, actul de transpunere în situaţia istorică a operei literare, urmat de judecată şi de re-creaţia critică, nu ar fi posibil.

Nicolae Manolescu face o analiză a conceptului de istorie a literaturii într-un editorial din *România Literară* din numărul zece din 1999 al acesteia. Spre deosebire de abordarea lui Adrian Marino, el se referă strict la realităţile româneşti ale conceptului de istorie a literaturii. El vorbeşte despre o evoluţie masivă a acestui concept, de la primele noastre istorii literare care erau totodată şi istorii ale limbii, cu lucrările lui Aron Densusianu din 1885, cea lui I. Nădejde din 1886 şi cea a lui Alexandru Philippide din 1889. La începuturi, spune Nicolae Manolescu, nici măcar conceptul de literatură nu era bine fixat, cuprinzând deopotrivă domeniul literelor, ştiinţelor, artelor sau pe cel al istoriei. Difuz, conceptul de istorie literară

[15] Adrian Marino, *op.cit.,* p. 22.
[16] *Ibidem,* pp.23-24.
[17] Iulian Boldea, *Tendinţe actuale în teoria literară,* Editura Universităţii „Petru Maior”, Târgu Mureş, 2009, pp-18-19.
[18] *Ibidem*, pp.19-20.
[19] George Călinescu, *Tehnica criticii şi a istoriei literare* în *Principii de estetică,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 29.
[20] *Idem, Istoria literaturii române,* în „Prefaţă”, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1941, p. 12.

părea să aibă obiect când viaţa intelectuală în genere, când cultura noastră naţională în totalitate[21].

Aron Densusianu spune: „Dacă am zice că istoria literaturii române e în fond istoria culturii române şi a deşteptării noaste, de aici nu urmează să nu putem dispensa de a aplica asupra producţiei noii literaturi măsura severă a criticei."[22].

Toate generaţiile maioresciene de critici, a acelora care s-au succedat în prima parte a secolului XX, vor gândi diferit, separând conştiincios istoria de critica literară. Lăsându-l la o parte pe Mihail Dragomirescu, care era perfect convins că istoria literară nu poate pretinde să fie o ştiinţă având în vedere impredictibilitatea personalităţii omeneşti şi pe omul practic, trăitor într-un anumit mediu şi neluând în seamă personalitatea artistică, adică pe omul care creează, istoria situându-se deci în afara sferei literaturii[23].

Citându-l pe Ovid Densusianu, autor al unei *Istorii a literaturii române moderne*, el spune: „În accepţiunea ei largă, critica cuprinde două preocupaţiuni, după scopul pe care îl urmăreşte: preocupaţiuni estetice şi preocupaţiuni istorice." Ideea articolului acestuia din 1906, citat de Manolescu în editorialul său, e că cele două „preocupaţiuni" se cade să nu se amestece[24].

Douăzeci de ani mai târziu, Garabet Ibrăileanu va afirma şi el că una e critica estetică si alta e istoria literară. În acelaşi timp, tânărul Eugen Lovinescu, în 1910, în pragul unei cariere universitare nerelizate, făcea abisala distanţare dintre una şi cealaltă, de vreme ce critica, singură, se apleacă asupra unor opere cu adevărat vii, care contemporane fiind „ne mişcă, ne înduioşează, lovindu-ne slăbiciunile noatre, învăluindu-ne într-o atmosferă de simpatie", în timp ce istoriei literare îi revine misunea de a studia acele opere indiferente din trecut şi care nu mai rezonează cu noi. E lesne deci de înţeles că pentru Eugen Lovinescu, între critică şi istoria literară nu poate exista aproape nici o punte. Emulii lui Lovinescu, din perioada interbelică îi preiau acestuia ideile despre separaţia absolută dintre critica şi istoria literară pe baza momentului operei, dacă aceasta este mai veche sau contemporană cu cel care se apleacă asupra ei. Dintre aceşti emuli, Tudor Vianu spune în 1962 că istoria literară se ocupă doar de autorii trecutului mai mult sau mai puţin îndepărtat, adică într-o altă epocă, făcând astfel să supravieţuiască distincţia făcută de maestrul său, Eugen Lovinescu, timp de două războaie mondiale şi două decenii de comunism. Nici Şerban Cioculescu, P. Constantinescu sau Vladimir Streianu, cu toţii admiratori şi discipoli ideologici ai lui Lovinescu, nu au gândit altfel[25].

Abia în 1939, o propoziţie a lui George Călinescu pune capăt acestei interpretări a lucrurilor: „În realitate, critica şi istoria sunt două înfăţişări ale criticii în înţelesul cel mai larg". Călinescu mai spune că adevărata critică de valoare conţine implicit o determinare istorică, după cum nu e cu putinţă să faci istorie literară fără examen critic. Din acest moment, conceptul de istorie literară capătă plentitudinea pe care o avem azi. Şi odată prolecultismul apus, critica postbelică revine la principii călinesciene ca la o Biblie a domeniului său. Nici structuralismul, nici celelalte curente anti-istoriciste din anii '60-'70 nu-i pot clinti pe criticii, deveniţi istorici literari de pe poziţia călinesciană[26].

Paradoxal, potrivit lui Manolescu, astăzi nu se mai scrie aproape deloc istorie literară, iar cea a lui Călineascu s-a re-editat doar o singură dată din 1984 încoace. Nicolae Manolescu

[21] Nicolae Manolescu, *Conceptul de istorie literară* în *România Literară,* nr. 10 /1999.
[22] Aron Densusianu, *Istoria limbei şi literaturii române,* Editura Tipo-Litografia „Il Godner", Iaşi, 1894 în secţiunea electronică a Bibliotecii „Robarts" din cadrul Universităţii din Toronto, Canada, p. 23.
[23] Nicolae Manolescu, *op. cit.*.
[24] *Ibidem.*
[25] *Ibidem.*
[26] *Ibidem.*

încheie acest editorial prin a declara despre concepte că ele, ca şi cărţile, au soarta lor, toate mor, dispar, se disipează în neant.

Trecând în revistă cele două viziuni asupra evoluţia conceptului de istorie literară, cea universală a lui Adrian Marino şi cea centrată pe societatea românească a lui Nicolae Manolescu, observăm că există o serie de momente cheie în delimitarea şi definirea acestui vast concept.

De la apariţia sa în secolul al XVII-lea şi până în zilele noastre, el a suferit o serie de modificări de ordin ontologic şi metodologic. Astfel, în primă instanţă a reprezentat doar o trecere în revistă a tuturor lucrărilor publicate şi a autorilor acestora, o serie de liste care nu conţineau nici un fel de informaţii despre calitatea operei sau despre talentul autorului, erau doar o simplă confirmare a faptului că existau drept texte scrise. Urmează apoi modelul pozitivist care aduce cu el o concentrare exclusivă pe documentaţie, pe reconstituirea contextului istoric, în continuare fără să facă vreo apreciere critică a operei. Această analiză aproape clinică dureză aproape tot secolul al XIX-lea[27].

În post-pozitivism principala modificare este introducerea istoriei literare ca parte componentă a istoriei culturii. Pe deoparte, aceasta acţiune are un efect pozitiv, scoţând istoria literară din anonimant, dar pe de altă parte are efectul negativ de a generaliza, deorece nu se face strict o istorie literară ci o istorie a scrisului, a limbii, a tiparului, a literaturii religioase, a focarelor de cultură, a traducerilor şi aşa mai departe.

Modificarea de atitudine vine la începutul secolului XX, cu noua generaţie care începe să asocieze conceptului de istorie a literaturii pe cel de critică literară sau viceversa[28].

În această direcţie de evoluţie a conceptului de istorie literară, există trei etape pe care le voi exemplifica cu ajutorul unor personalităţi din istoria şi critica literară românească a căror contribuţii teoretice sau de conceptualizare au marcat momente de cotitură în evoluţia acestui concept.

O primă etapă este cea a separării totale a criticii de istoria literară, reprezentată de Mihail Dragomirescu. Acesta se îndoia chiar de consacrarea istoriei literare în rândul disciplinelor ştiinţifice. El este adeptul imanent al criticii de orientare ştiinţifică şi este şi un pionier al acesteia în critica literară românească[29].

A doua etapă a continuat să fie marcată de o separaţie şi delimitare clară a conceptelor de critică şi istorie literară, nu atât pe baza metodelor, care erau considerate identice, ci pe baza obiectului acestora. Ambele se aplecau însă asupra operei liteare în singularitatea şi unicitatea acesteia. Diferenţa obiectuală vine din faptul că deşi ambele se ocupă de opera literară ca fapt unic şi original, pe deoparte critica se ocupă de operele contemporane cu cel care se apleacă asupra lor, în timp ce istoria literară are în vizor operele mai vechi, care nu mai rezonează atât de puternic cu criticul literar. Personalităţile care marchează această etapă sunt Eugen Lovinescu şi discipolii săi: Tudor Vianu, P. Constantinescu şi Vladimir Streianu. Prin aceştia, concepţia privind linia de demarcaţie clară existentă între critica şi istoria literară a durat până în deceniul al şaselea al veacului trecut. În principiu, potrivit lui Lovinescu şi adepţilor acestuia, critica literară ar avea aceleaşi metode de analiză şi, până la un punct, acelaşi obiect, diferenţa fiind doar una de temporalitate. Critica e ancorată în contemporan, în timp ce istoria literară se ocupă de trecut. Critica literară nu este deci retroactivă, iar istoria literară nu poate în nici un caz să avanseze până în prezent[30].

A treia etapă este reprezentată de contopirea nu a conceptelor ci a metodelor şi obiectului precum şi a temporalităţii criticii şi esteticii literare cu cele ale istoriei literare.

[27] Adrian Marino, *op. cit*., pp. 2-16.
[28] *Ibidem*, pp. 10-21.
[29] Nicolae Manolescu, *op. cit.*.
[30] *Ibidem.*

Reprezentatul cel mai de seamă al acestei etape este George Călinescu, care enunţă ideea că o istorie a literaturii nu este posibilă fără un element critic şi o apreciere estetică, dar, în acelaşi timp, o critică literară sau o estetică a literaturii nu este posibilă fără elementul istoricităţii. Atitudinea lui Călinescu în această privinţă este clară încă din primul său volum de *Istorie a literaturii româneşti*, publicat în 1941 şi continuă să existe în paralel şi în contradicţie cu principiul separării absolute a criticii de istoria literară, enunţat de Eugen Lovinescu şi purtat mai departe de discipolii săi, Tudor Vianu şi Vladimir Streianu. Doar în jurul deceniului al şaptelea al veacului trecut, conceptul de separaţie completă a lui Lovinescu este înlocuit în totalitate de formularea lui Călinescu. Timp de decenii se scriu în continuare istorii literare cuprinzând analize critice ale scriitorilor şi analize estetice ale operelor acestora. Se mai scriu şi antologii critice care respectă principii istorice şi cronologice[31].

Putem deci să spunem că acest concept al lui Călinescu privind istoria literaturii este cel mai potrivit doar pentru că a rezistat până în zilele noastre? Să fim de acord ar însemna să fim de acord şi cu teoriile evoluţioniste privind literatura şi istoria acesteia, teorii care au devenit parte integrantă a pozitivismului şi care au fost profund criticate de post-pozitivişti ca fiind imposibil de aplicat şi improprii literaturii sau istoriei literare. Urmărind realităţile zilelor noastre, vom observa la fel cu observă şi Manolescu, că se scrie din ce în ce mai puţină istorie a literaturii iar re-editările ediţiilor mai vechi sunt o raritate. Acesta nu este însă semnul dispariţiei conceptului de istorie literară sau ci doar o regândire şi readaptare a modelului călineascian. Este adevărat că istorii ale literaturii române apar mai rar, dar se scriu, în schimb, o multitudine de eseuri, culegeri, monografii, antologii critice, articole, cronici şi studii, toate cuprinzând reale şi vizibile elemente de istorie literară. De aceea, epoca noastră a înregistrat, de fapt, o lărgire şi o adaptare a conceptului călinescian de istorie a literaturii. De la o specializare a conceptului ne-a întors acum spre o regeneralizare şi amalgamare.

Ştiinţa literaturii, teoria literară, estetica, semiotica, hermeneutica şi nu în ultimul rând istoria literară, deşi continuă să existe drept concepte cu definiţii diferite, înregistrează din ce în ce mai frecvent accese de transdisciplinaritate sau chiar de interdisciplinaritate. Fără să se contopească, aceste concepte se combină şi se recombină permanent, totul pentru a oferi metode cât mai complete de analiză a operelor literare în special şi a literaturii în general.

BIBLIOGRAFIE

1. Boldea, Iulian, *Estetică generală,* Editura Universităţii „Petru Maior”, Tîrgu Mureş, 2007.
2. *Idem, Poetică şi critică literară,* Editura Universităţii „Petru Maior”, Tîrgu Mureş, 2008.
3. *Idem, Tendinţe actuale în teoria literară,* Editura Universităţii „Petru Maior”, Tîrgu Mureş, 2009.
4. Densusianu, Aron; *Istoria limbei şi literaturii române,* Editura Tipo-Litografia „Il Godner”, Iaşi, 1894 în secţiunea electronică a Bibliotecii „Robarts” din cadrul Universităţii din Toronto, Canada.
5. Călinescu, George, *Istoria literaturii române,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1941.
6. *Idem, Literatură şi contemporaneitate,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964.
7. *Idem, Tehnica criticii şi a istoriei literare* în *Principii de estetică,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.
8. Manolescu, Nicolae, *Conceptul de istorie literară* în *România Literară,* nr. 10 /1999.
9. Marino, Adrian, *Istoria literară,* în *Anuar de lingvistică şi istorie literară,* XX, Cluj, 1969.
10. Nagy-Talavera, Nicholas M., *N. Iorga-o biografie*, Institutul European, Bucureşti, 1999.
11. Zamfirescu, Dan, *N. Iorga- Etape către o monografie,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1981.

[31] *Ibidem.*

GOETHE'S *FAUST* IN ROMANIAN CLOTHING

Emilia ŞTEFAN
University of Craiova

Abstract: Same space shared by the two literatures (Romanian and German) starting with the nineteenth century as well as the linguistic evolution have only made us get closer with an increasingly extent to the fundamental work of the universal literature, Faust. Cultural effervescence also directs its interest to the translation area. In this way, this cultural side becomes more and more visible. The effort to essentialise lyrical substance in Faust, to highlight not only the text melody but also the clarity of meaning brings to the forefront a few names like Vasile Pogor, Nicolae Skelitti, Ion Gorun, Şt. O. Iosif, Lucian Blaga, Ştefan Augustin Doinaş.

Keywords: same space shared by the two literatures (Romanian and German), language development, significant versions, literary critics' echoes

Titlul acestei teme dezvoltă o lucrare de istoria literaturii, traductologie şi critică literară, astfel încercând să atragem atenţia asupra performanţei literare a titanului de la Weimar recunoscută în spaţiul românesc.

Totuşi, înainte de a ne aminti de rezonanţa operei *Faust* la noi, avem în vedere contextul apartenenţei la acelaşi spaţiu a celor două literaturi începând din secolul al XIX-lea. Aşa cum am arătat în *Influenţe germane în opera lui Lucian Blaga* (capitolul I – *Anii de formaţie*), afinităţile intelectualilor români ai epocii erau mai puternice cu spaţiul romanic, cu literatura franceză, italiană, dar şi în acea vreme au existat tentative de a lega literatura română de cea germană. De exemplu, în Moldova, **Gheorghe Asachi,** în suplimentul literar al revistei ***Albina românească,*** tipăreşte versuri din *Hermann şi Dorothea* (1832), cea mai veche traducere românească din Goethe, traducerile lui *Klmm* (Kogălniceanu) din Schiller, în ***Alăuta românească***. Trebuie amintit că încercări similare au existat şi în Muntenia şi, mai ales, în Ardeal: în coloanele revistei braşovene cu caracter cultural ***Foaie pentru minte, inimă şi literatură*** se dezvoltă cultul pentru poeţii germani (Schiller, Pfeffel, Klopstock, Uhland, Herder), mai devreme marii precursori din ***Şcoala ardeleană*** de formaţie exclusiv germană, dar cu vădită simpatie pentru italiană, „Şincai şi Micul [,]înainte de a ajunge la Roma, poposesc la Viena"[1]. Dar venirea pe tron a lui Carol I (1866) şi a soţiei sale, Carmen Sylva, a reprezentat momentul decisiv în care s-a produs o apropiere mai puternică de cultura germană, mai cu seamă în literatură şi filosofie.

De asemenea, marile personalităţi ale culturii noastre, ***Mihail Kogălniceanu*** (universitatea la Berlin) şi ***Titu Maiorescu*** (liceul la Viena, universitatea la Berlin, doctoratul la Giessen), nu ezită să-şi afirme dubla preocupare: sublinierea rolului determinant al mediului formativ şi îndrumarea spre modelul german în stabilirea structurii învăţământului superior românesc. Astfel, Mihail Kogălniceanu, în discursul la Academia Română, din 1891, la aniversarea a 25 de ani de la fondarea acestei instituţii, a accentuat amprenta culturii germane în descoperirea patriotismului său: „Toată viaţa mea, şi tânăr şi vârstă coaptă, am mărturisit în mai multe rânduri că culturii germane, că Universităţii din Berlin, că societăţii germane, bărbaţilor şi marilor patrioţi care au operat reînălţarea şi unitatea Germaniei, datoresc în mare parte tot ce am devenit în ţara mea şi că la focul patriotismului german s-a

[1] Ion Gherghel, *Goethe în literatura română – cu o privire generală asupra întregei înrâuriri germane* –, vol. I, Bucureşti, Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului, Imprimeria Naţională, 1931, p. 7.

aprins făclia patriotismului meu”[2]. ***Titu Maiorescu*** a înlesnit multor tineri, viitoare personalităţi ale culturii noastre, precum C. Rădulescu-Motru, P. P. Negulescu, Teohari Antonescu, D. Evolceanu, C. Litzica, C. Al. Philippide, I. Al. Rădulescu-Pogoneanu, S. Mehedinţi, călătorii de studii în Germania şi, totodată, ca Ministru al Educaţiei sau ca Rector al Universităţii din Bucureşti, a contribuit la orientarea diverselor branşe de studii spre modelul german, până în preajma celui de-al doilea război mondial. Un alt exemplu este cel al ***mişcării junimiste*****:** „majoritatea membrilor aveau o formaţie franceză, cu toate acestea tonul şi direcţia ideologică erau date de o relativă minoritate care privea cu mare admiraţie spre cultura germană, considerată prin disciplina şi rigoarea ei, drept singurul model ce ar servi intereselor societăţii româneşti, în vreme ce modelul francez era acuzat de prea multă superficialitate şi spirit revoluţionar.”[3] (Ion Bogdan, junimistul, a fost însărcinat să studieze la faţa locului principiile şi modul de organizare a şcolilor germane, elaborând la întoarcere, în 1866, un raport cuprinzător.[4])

Începând cu deceniul cuprins între 1867-1876, activitatea de la ***Convorbiri literare***, ***Familia*** şi ***Albina Pindului*** reflectă influenţa literaturii germane. În 1868 apar, în *Albina Pindului*, „în afară de Goethe, poeţii Schiller, Klopstock, Bürger şi Heine traduşi în proză”[5], interesul pentru literatura poetică germană fiind întreţinut şi prin articolele traduse din Gérard de Nerval – „în aceste articole se tratează despre originea poeziei germane, despre Nibelungiada, apoi despre un lung şir de poeţi: Klopstock, Wieland, Herder, Bürger, Schiller, Goethe, Uhland, Körner, Heine, Rückert, Chamisso, Anastasius Grün, Lenau, Carol Beck, Freiligrath, Dingelstädt, Grenzenach, Saphir, Zedlitz şi regele Ludovic al Bavariei. Mai mult se insistă – după cum e şi firesc – asupra lui Goethe”.[6] În acelaşi an, în *Convorbiri literare*, apar traduceri din Schiller (*Pruncucigaşa*), Uhland (*Blestemul cântăreţului*), Lessing, Heine şi Geibel. Apoi, în următorii ani ai acelui deceniu, traducătorul cel mai activ, N. Schelitti, va mai publica din Schiller (*Dorul* şi *Copilul la izvor*, *Idealele*), Hervigh (*Aş vrea să pier din lume...*), Heine (12 poezii), M. Claudius (*Phidile*), Negruzzi, tot din Schiller (fragmente din *Hoţii* şi *Fiesco, Cabală şi amor*) şi M. Pompiliu, din Uhland, Lenau şi Heine, T. V. Ştefaniu traduce patru cântece din Heine, T. Maiorescu publică aforisme din Schopenhauer şi traduce *Istoria suferinţei*, I. Slavici traduce *Immensee* a lui Th. Storm, iar Eminescu publică prelegerea *Influenţa austriacă asupra Românilor din Principate*. În *Familia*, este de menţionat traducerea lui D. Onciu din Schiller.

Cel mai vrednic reprezentant al literaturii germane grupează, în secolul XX, în jurul său pe cei mai numeroşi tălmăcitori, prezentându-se cititorilor cu profundă originalitate şi reală valoare sub diferite înfăţişări: „ca *poet*, inspirator al lui Eminescu; ca *biolog* şi *naturist*; ca *autorul lui Faust*; ca personalitate poetică *în devenire*, privit «în cadrul vieţii germane», ca creator al gândirii mitice prin gândul «demonicului»”.[7]

Ion Gherghel remarca faptul că, începând din primii ani ai acestui veac, evoluţia lingvistică (pregătită în timp de generaţii de scriitori şi literaţi) este o condiţie îndeplinită pentru traductibilitatea operei lui Goethe: „Problemele de maturitate literară pe terenul tălmăcirii se înmulţesc mai ales după ce trecem pragul veacului al XX-lea”.[8]

Încă din 1861, când Maiorescu şi-a exprimat pentru prima dată la noi părerea profundă referitoare la opera de o incontestabilă maturitate literară, *Faust*, afirmând (în lucrarea

[2] Cf. Al. Zub, *Mihail Kogălniceanu*, Iaşi, Editura Junimea, 1974, p. 67.
[3] Ion Bogdan, *Raport asupra şcoalelor secundare din Germania*, Bucureşti, Editura C. Göbl, 1886, VIII , p. 260.
[4] *Omagiu lui Ion I. Nistor*, 1912-1937, Cernăuţi, Tip. Glasul Bucovinei, 1937, p. 121-125.
[5] Ion Gherghel, op. cit., p. 27.
[6] Idem, p. 28.
[7] Ion Gherghel, op. cit, p. 169.
[8] Idem, p. 100.

Consideraţii filosofice pe înţelesul tuturor) că „este cea mai grandioasă tragedie a omenirii şi exercită mereu asupra noastră o acţiune magică tocmai pentru că întruchipează fericirea şi năpasta, măreţia şi înjosirea noastră: perpetua şi zadarnica noastră căutare. Ca şi noi, *Faust* caută şi tot caută, iar când a găsit îşi dă sfârşitul; dar ceea ce a găsit nu este decât necesitatea căutării fără răgaz”[9], lumea literară românească este cuprinsă de elanul cunoaşterii operelor reprezentative ale lui Goethe. Dar pentru tălmăcirea „celei mai mari opere poetice a timpurilor moderne” a fost nevoie de mai multe încercări.

Trebuie amintit că Titu Maiorescu contribuie la propagarea interesului faţă de „valoarea produselor literare germane”[10], în cadrul *Junimii* şi la *Convorbiri literare*, la integrarea operei lui Goethe în spiritualitatea românească şi, totodată, este cel care, pătrunzând în universul goethean, descoperă trăsăturile psihologice definitorii în evoluţia sa spirituală.

Datele furnizate de bibliografia spirituală a lui Titu Maiorescu (*Jurnal şi epistolar*, ediţie îngrijită de Georgeta-Dulgheru şi Domnica Filimon, Editura Minerva, Bucureşti, 1975, 1978) comparate cu cele din *Poezie şi adevăr* ale lui Goethe înlesnesc recunoaşterea că existenţa afinităţilor elective între aceşti *olimpieni* este de netăgăduit.

În *Afinităţi elective: Titu Maiorescu şi Goethe* (din Revista Fundaţiilor Regale, nr. 9, 1940), autorul, Alexandru Dima, argumentează rezonanţa ecourilor goetheene definitoare în parcursul formării lui Maiorescu, examinând similitudinile dintre aceştia, aşadar, operând prin raporturi comparatiste: „Demonstraţia converge spre factorii principali – goetheeni – ce definesc «formula existenţei» lui Maiorescu: dinamismul metodic, preocuparea de personalitate, iubirea de sine (ca punct de plecare în formarea «de fiecare zi în luptă cu puterile instinctive ale tinereţii şi cu rezistenţele mediului social»), conceptul de armonie şi ideea de umanitate”.[11]

Dacă pentru omul Maiorescu, autorul lui Faust devine „marele său model în propria-i formare ca personalitate umană”[12], cititorul Maiorescu devine interesat de opera lui Goethe spre sfârşitul anului 1856 când traduce poezia *Mormântul lui Anacreonte (Anacreons Grab)*, pentru ca în 1858, lectura romanului *Afinităţi elective (Die Wahlverwandtschaften)* să declanşeze obsesia pentru Goethe şi, mai târziu, în primul său studiu *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, puterea de iradiaţie a unora din ideile goetheene să pătrundă în gândirea criticului şi esteticianului. Introducerea criteriului estetic în judecarea valorii poetice presupune analiza diferitelor mijloace prin care se realizează limbajul poetic, stabilind contrastul dintre valoare (propunând exemple din Goethe şi din alţi trei mari scriitori din literatura universală) şi „plăsmuiri mediocre”. Nu trebuie pierdut din vedere că apropierea de limba germană, mai ales a românilor din Transilvania, este accentuată mai ales prin contextul vecinătăţii cu comunităţile germane, apoi prin sistemul de învăţământ local şi prin relaţiile culturale dezvoltate între această provincie şi Viena, astfel încât se putea citi în limba lui Goethe.

Preocuparea efervescentă pentru opera lui Goethe este izvorâtă din certitudinea că acesta „nu mai este al Germanilor”[13], ci, fiind un „geniu universal, este al tuturor popoarelor din univers, pentru că a pătruns la toate unde a găsit măcar un început de literatură”[14].

Încă din 1861, când Maiorescu şi-a exprimat pentru prima dată la noi părerea profundă referitoare la opera de o incontestabilă maturitate literară, *Faust*, afirmând (în lucrarea

[9] Titu Maiorescu, *Consideraţii filosofice pe înţelesul tuturor*, *Scrieri din tinereţe 1858-1862*, ediţie îngrijită, prefaţă şi note Simion Ghiţă, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 125.
[10] Ion Roman, *Ecouri goetheene în cultura română*, Editura Minerva, Bucureşti, 1980, p. 63.
[11] Idem, p. 65.
[12] Idem, p. 63.
[13] Idem, p. 100.
[14] Ibidem

Consideraţii filosofice pe înţelesul tuturor) că „este cea mai grandioasă tragedie a omenirii şi exercită mereu asupra noastră o acţiune magică tocmai pentru că întruchipează fericirea şi năpasta, măreţia şi înjosirea noastră: perpetua şi zadarnica noastră căutare. Ca şi noi, *Faust* caută şi tot caută, iar când a găsit îşi dă sfârşitul; dar ceea ce a găsit nu este decât necesitatea căutării fără răgaz”[15], lumea literară românească este cuprinsă de elanul cunoaşterii operelor reprezentative ale lui Goethe.

Efortul de esenţializare a substanţei lirice din poemul *Faust*, aşadar de a pune în valoare nu doar melodia textului, ci şi claritatea sensului aduce în prim-plan câteva nume.

Pentru tălmăcirea „celei mai mari opere poetice a timpurilor moderne” a fost nevoie de mai multe încercări. Cea mai veche traducere românească fragmentară din *Faust* aparţine lui Ioan Văcărescu (Tipografia lui K. H. Rosetti şi Vinterhalder, Bucureşti, 1848). Această încercare, ne atrage atenţia Bogdan Duică, este amprentată de naivitatea interpretării indusă de o“înţelegere foarte fragedă a lui *Faust*”: “Cuprinde cuvintele simbolice ale spiritului pământului pe care V. îl identificase, greşit, cu diavolul”[16].

Următoarea traducere semnificativă i se datorează lui Vasile Pogor, un interpret cu “tonul robust şi convingător”, care cultivă tradiţia în păstrarea cultului pentru literatura germană şi, mai cu seamă, pentru opera titanului de la Weimar, în paginile revistei *Convorbiri literare*. Între anii 1879-1880 publică fragmente versificate din *Faust*. Este vorba despre începutul tragediei din care nu lipsesc monologul filosofic, scena cu spiritul pământului şi cea cu Wagner şi, de asemenea, de despre scena ce se desfăşoară “afară de poarta oraşului”.

Trebuie să amintim că o simplă încercare (mai ales cu valoare documentară) aparţine lui Vasile Pogor şi Nicolae Skelitti - traducerea primei părţi, apărută în tipografia lui Adolf Bermann, în 1862. Autorii, referindu-se la calitatea versiunii, conchid “oricât (de) desfigurată s-ar putea închipui o traducere, totuşi concepţia lui Goethe se ridică atât de vie şi de puternică, încât nu poate a nu captiva pe toate spiritele”[17].

Înfăţişarea unei noi traduceri a lui *Faust* i se datorează lui Ion Gorun (Al. Holdoş), care se face remarcat nu atât sub aspectul cantităţii, cât prin valoarea transpunerilor cu *Închinare* şi *Faust la Margareta*, în *Revista noastră*, 1905, continuată cu încă şase fragmente (în *Viaţa literară*), apoi cu publicarea acestora în volum, ceea ce a presupus o minuţioasă revizuire “atât în ceea ce priveşte partea pur stilistică, cât şi cu privire la fondul ideologic”[18].

Volumul de tălmăciri din lirica lui Goethe constituie o prezenţă remarcabilă în cultura noastră, care aduce ecouri în presa românească. De exemplu, Gh. Pop afirmă că I. Gorun este “destul de stăpân pe vers” şi, în completare, că respectă “forma şi ritmul originalului”[19].

Atenţia ne este atrasă de traducerea lui Şt. O. Iosif - cu *Prolog în cer*, în *Convorbiri literare*, 1906 şi *Cântarea Arhanghelilor*, în *Flacăra*, 1914 care, dacă ar mai fi trăit, ar fi reuşit Faust-ul “cel mai credincios, cel mai poetic şi cel mai românesc”: Şt. O. Iosif era mereu preocupat de îndreptarea şi punerea la punct a amănuntelor. După ce pătrundea în înţelesul operei străine, se frământa îndelung s’o dobândească, în strălucirea-i întreagă, pe seama neamului său, neuitând însă să salveze simplitatea nobilă şi frăgezimea naturală a limbii sale materne”[20].

---

[15] Titu Maiorescu, *Consideraţii filosofice pe înţelesul tuturor*, *Scrieri din tinereţe 1858-1862*, ediţie îngrijită, prefaţă şi note Simion Ghiţă, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 125.

[16] Ion Gherghel, *Goethe în literatura română – cu o privire generală asupra întregei înrâuriri germane –*, vol. I, Bucureşti, Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului, Imprimeria Naţională, 1931, p. 69.

[17] Idem, p. 81.

[18] Idem, p. 130.

[19] Idem, p. 133.

[20] Idem, p.132.

Bineînţeles, am amintit numele interpreţilor operei lui Goethe, care rămân în preajma textului german şi, în egală măsură, oferă o traducere naturală care, aşadar, oferă tălmăciri semnificative.

"Dar pe lângă această apropiere între cele două literaturi, cultivată în decursul a câteva decenii, la Blaga, influenţa mediului germanic, tradiţia de cultură germană păstrată în curs de două-trei generaţii în care acesta se formează încă din copilărie devin ghid în asimilarea tiparelor limbii lui Goethe pregătite încă de la început, parcă înainte de venirea lui pe lume, şi aşteaptă în timp să-i modeleze vocaţia filosofică speculativă". Chiar dacă şi la el atracţia faţă de spiritul francez există, şi nu sunt uitaţi în *Fenomenul originar* (1925) şi în *Feţele unui veac* (1926) marii creatori francezi (Zola, Balzac, Hugo, Verlaine, Mallarmé, Huysmans, Valéry, Bergson, Maeterlinck), iar prima apropiere are loc la Braşov când citeşte *Eseul despre datele imediate ale conştiinţei* (*Les donnés immédiates de la conscience*) în traducerea lui P. Fohr şi editat la Jena sub titlul *Zeit und Freiheit*, aşadar prin filieră germană, putem spune că adevărata forţă constantă de receptare a unei culturi este dată de cunoaşterea acestei limbi «aspre şi reci»"[21].

Efervescenţa culturală în acei ani îşi îndreaptă interesul şi spre zona traducerilor. Tot mai mulţi cititori şi critici literari sunt interesaţi de "marea operă de transpunere în limba română a capodoperelor literaturii lumii", ne aminteşte Alexandru Balaci[22].

Mulţi scriitori zugrăveau o nouă faţetă culturală a ţării noastre tocmai prin tălmăcirea în limba română a multor capodopere din literatura universală: Tudor Arghezi, Ion Barbu, Tudor Vianu, Marin Sadoveanu, Victor Eftimiu, Lucia Demetrius, Gellu Naum, Remulus Vulpescu, Nina Cassian etc.

Lucian Blaga, considerând că "traducerile existente au izbutit câtuşi de puţin să «re-creeze» în graiul românesc opera marelui poet", şi-a strâns puterea creativă pentru a pătrunde în universul poetic goetheean: "Cunoştinţele de limbă germană, pregătirea filosofică ce-o am şi experienţa poetică, ce mi-am însuşit-o, în curs de peste trei decenii de activitate literară, îmi dau îndrăzneala să cred că aş putea să întreprind o asemenea lucrare"[23].

Preocuparea pentru opera lui Goethe a poetului şi filosofului român este încununată de traducerea lui *Faust*. Fragmente din versiunea sa apar în *Steaua*, numărul 2/ 05. 1954, pp. 68-77 şi numărul 4/ 06. 1954, pp. 56-71, pentru ca, în 1955, să fie publicată întreaga traducere (25.000 exemplare) în colecţia "Clasicii Literaturii Universle.

Părerile contradictorii nu au întârziat să fie exprimate: unele presărate cu obiecţii, imperfecţiunile traducerii fiind evidenţiate şi, credem noi, hiperbolizate – "Întrebarea cititorului este cum s-a putut admite de către o editură asortată cu un mare contingent de specialişti, un text atât de scăzut în nivel ca să-şi justifice marile năzuinţe? Traducerea e pur şi simplu, şi mă simt mâhnit, execrabilă". (Tudor Arghezi, *Edituri şi tălmăciri*, în *Veac nou*, numărul 33, 2 iulie 1954, p. 2)Traducerea lui Blaga nu este evaluată cu pondere de către poet, acestuia neputându-i-se atribui calităţile unui critic literar.

Desigur, cititorii atenţi, "luminaţi de spiritul deplinei înţelegeri a sensului din original" [24], înzestraţi cu simţ poetic au ştiut ce să aleagă. O examinare minuţioasă a textului blagian implică admiraţia transpunerii în haine româneşti a literaturii universale: "În opera sa de traducător, ne spune criticul şi istoricul literar Alexandru Balaci, Lucian Blaga a demonstrat, ca mare artist al verbului, o cunoaştere adâncă a operei literare în profunzimile şi în straturile

[21] Emilia Ştefan, *Influenţe germane în opera lui Lucian Blaga*, Editura Universitaria, Craiova, 2013, p. 17.

[22] I. Oprişan, Lucian *Blaga printre contemporani*, Ediţia a II-a, revizuită, augmentată, necenzurată, Editura Saeculum, Editura Vestala, Bucureşti, 1995, p. 37.

[23] Idem, p. 40.

[24] Ion Gherghel, *Goethe în literatura română – cu o privire generală asupra întregei înrâuriri germane –*, vol. I, Bucureşti, Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului, Imprimeria Naţională, 1931, p. 128.

ei de artă, acordând cititorului facultatea de a pătrunde textul literar atât sub raportul emoţional cât şi al posibilităţilor de cunoaştere. Traducerile lui Blaga emoţionează ca şi originalul. El s-a dovedit a fi, şi în aria traducerilor un creator de mari valori expresive"[25].

Chiar dacă Blaga pierde lupta cu numărul de versuri şi, uneori, cu lungimea lor – "Versuri de 8 silabe se dilată până la 12, 13 silabe şi chiar 16 silabe"[26], câştigă în claritatea exprimării nuanţelor şi, deopotrivă, a sensurilor: "«Infidelitatea» acestei traduceri faţă de original, remarca Ştefan Augustin-Doinaş, e de ordinul «artei poetice» pe de o parte (Blaga e prea puţin atent la *formele lirice* utilizate de Goethe, iar alteori «explică» în traducere «obscuritatea» din original), şi de ordin pur formal, pe de alta (traducătorul român a sporit, cum însuşi recunoaşte, numărul de versuri"[27].

"Poetul original de tulburătoare profunzime, maestru al limbii româneşti şi subtil cunoscător al celei germane"[28], a reuşit, în problema limbii, să-i dea o coloratură românească de "origine populară, evitând însă abuzul de expresii regionale, cât şi neologismul, pe care, pentru a înlătura impresia prozaică să-l combine cu «o expresie autohtonă, plastică, sau plină de sevă»"[29].

Deşi avem varianta strălucită a lui Ştefan Augustin Doinaş (la aproape treizeci de ani de la traducerea datorată lui Blaga), pentru că era nevoie " de o alta, nouă, într-un limbaj care să oglindească ce s-a petrecut în limba noastră în acest răstimp (...)"[30], versiunea blagiană rămâne " nu numai înfăţişarea unei noi traduceri a poetului, ci o luare de contact mai hotărâtoare cu una din cele mai mari cărţi ale lumii"[31].

Bibliografie:

Lucian Blaga, Studiu, antologie, tabel cronologic şi bibliografie de Emil Vasilescu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981.

Ion Bogdan, *Raport asupra şcoalelor secundare din Germania*, Bucureşti, Editura C. Göbl, 1886, VIII.

Ion Gherghel, *Goethe în literatura română – cu o privire generală asupra întregei înrâuriri germane –,* vol. I, Bucureşti, Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului, Imprimeria Naţională, 1931.

Johann Wolfgang Goethe, *Faust. În româneşte de Lucian Blaga*. Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1955.

Titu Maiorescu, *Consideraţii filosofice pe înţelesul tuturor*, *Scrieri din tinereţe 1858-1862*, ediţie îngrijită, prefaţă şi note Simion Ghiţă, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

Titu Maiorescu, *Din „Critice"*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1967.

Omagiu lui Ion I. Nistor, 1912-1937, Cernăuţi, Tip. Glasul Bucovinei, 1937.

I. Oprişan, Lucian *Blaga printre contemporani*, Ediţia a II-a, revizuită, augmentată, necenzurată, Editura Saeculum, Editura Vestala, Bucureşti, 1995.

Ion Roman, *Ecouri goetheene în cultura română*, Editura Minerva, Bucureşti, 1980.

Emilia Ştefan, *Influenţe germane în opera lui Lucian Blaga*, Editura Universitaria, Craiova, 2013.

[25] Idem, p. 37.

[26] Ion Roman, *Ecouri goetheene în cultura română*, Editura Minerva, Bucureşti, 1980, p. 387.

[27] Idem, p. 265.

[28] Idem, p. 385.

[29] Idem, p. 384.

[30] I. Oprişan, Lucian *Blaga printre contemporani*, Ediţia a II-a, revizuită, augmentată, necenzurată, Editura Saeculum, Editura Vestala, Bucureşti, 1995, p. 265.

[31] *Lucian Blaga*, Studiu, antologie, tabel cronologic şi bibliografie de Emil Vasilescu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981, p. 307.

LE DERNIER FONDANE

Bianca-Livia BARTOŞ
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The late poems of Benjamin Fundoianu keep the stigma imprints of being Jewish. Just like his character Odysseus, the poet composes a song of sorrow caused by the suffering of being oppressed. Losing his way in a foreign world and the curse of not living in his own country reappear like a stronger burden, reaching extreme once he moves to Paris. He lives in a permanent exile from which only writing can save him. Thus, this paper delves into Benjamin Fundoianu's last poems with the purpose of researching the recurrent themes in his works through the eye of his socio-literary past.

Keywords: stigma, exile, recurrent themes, wandering, literary testament

Benjamin Fondane, alias B. Fundoianu est né Benjamin Wechsler le 14 novembre 1898 à Iași en Roumanie. Il meurt dans le contexte de l'extermination des juifs, le 3 octobre 1944 dans une chambre à gaz d'Auschwitz-Birkenau. Pendant sa vie, il s'est remarqué en tant que philosophe, poète, dramaturge, essayiste, critique littéraire, réalisateur de cinéma et traducteur juif roumain[1].

Il commence à écrire dès l'âge de 8 ans, lorsqu'il se remarque par la multitude de ses lectures. Il prend, vers 1913, le nom de plume B. Fundoianu, du toponyme roumain *Fundoaia* (Fundu-Herţii) du département Dorohoi, où son grand-père vivait et où l'enfant Benjamin avait passé son enfance.[2] Questionné plus tard pourquoi est-ce qu'il écrit, il va répondre, en conformité avec son esprit polémique, que la question devrait être « Pourquoi n'écrivez-vous ? » et, de plus, elle devrait être adressée aux autres, à tous ceux qui n'écrivent pas. Il continue, en disant qu'écrire ne constitue pas une exception à la normalité et que cet état devrait être l'état naturel de tout homme. C'est-à-dire, l'indice d'une anormalité est constitué précisément par l'absence de l'écriture dans la vie humaine.[3]

Le chemin littéraire de Benjamin Fondane commence dans la revue de Iași *Valuri*, et continue à publier dans des revues comme *Vieața nouă, Contimporanul, Unu, Integral,* revues d'avant-garde, pour terminer avec des vers plutôt testamentaires dans son *Exode.*

Le but que je me suis proposée à atteindre dans cette recherche est précisément l'analyse de ses derniers poèmes à travers le passé socio - littéraire du poète. Les poèmes sur lesquels je me suis arrêtée sont *Ulysse* et *L'Exode*, avec quelques séquences détaillées de *La préface en prose.* Et comme « tout art commence par le pastiche »[4] (André Malraux), Benjamin Fondane ne pouvait pas en faire exception. À ses 14 ans, le jeune Benjamin rêve comme tout autre lycéen. Un premier accord poétique peut être reconnu dès l'imitation de Octavian Goga dans son *Sonet* de 1914, où il évoque avec une répétition infinie le syntagme « mon pays »[5]. Des thèmes comme la gloire des ancêtres et la fierté nationale exaltent le poète et d'autres grands auteurs comme Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri ou même Grigore

[1] Article *Benjamin Fondane*, consulté sur le site http://fr.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Fondane le 11 janvier 2015.
[2] Ion Murgeanu, article *Benjamin Fundoianu-un destin tragic* consulté sur le site http://reteaualiterara.ning.com, le 12 janvier 2015
[3] Réponse donnée en 1940 dans *Le journal des poètes* belge.
[4] Mircea Martin, *Introducere in opera lui B.Fundoianu,* Bucureşti, Editura Minerva, 1984, p. 147.
[5] Mircea Martin, *Introducere in opera lui B.Fundoianu, o.c,* p. 152

Alecsandrescu peuvent être reconnus dans les poèmes du début de Fondane. Ce dernier ne pouvait pas laisser d'un coté Ion Minulescu, Macedonski ou Paul Verlaine, à l'aide desquels il s'approche du courant symboliste, mais sans y pénétrer de toutes ses forces. Le poète roumain n'a aucune liaison avec le surréalisme, son inspiration étant, tout au contraire, traditionnelle, rurale, avec des boeufs et de la fiente, inspiration bucolique sans être idyllique, avec des paysages d'origine roumaine dont seulement l'accent est moderniste. [6]

En 1923, le poète quitte la Roumanie à cause des raisons politiques dédiées à ses racines juives. Mais Fondane garde de nombreux liens affectifs avec son pays, menant une « douloureuse vie double »[7]. Il publie le volume *Priveliștile (Paysages) en 1930,* après lequel il se sentira toujours éloigné de son paradis imaginaire. Ce qu'il publiera en français après son établissement définitif à Paris, ne sont que des poèmes nés d'un sentiment de disconfort ressenti pendant l'exode ; par exemple, dans le recueil *Ulysse*, le poète incarne la figure du personnage mythologique errant qui enterre, un par un, tous ses idéals :

Ulysse fut mûri entre 1929 et 1933, pour être ensuite profondément remanié durant la guerre. Dans la première version, celle de 1933, le poète se décrit comme un être divisé : "Juif, naturellement, et cependant Ulysse". Cette scission disparaît dans la dernière version: "Juif, naturellement, tu étais juif, Ulysse". Dans cette identification à Ulysse, se confondent son destin d'homme, de juif, de poète. [8]

Ulysse raconte ses aventures à la recherche de l'absolu, mais il ne trouve que de la douleur dans son chemin. Tout comme le poète, il abandonne la terre natale, terre de la pauvreté humaine et se lance dans un monde des cruautés dont toute chose existe, mais rien ne t'appartient. L'émigrant moderne vit dans un espace empoisonné par la persécution : « émigrants, diamants de terre [...] je suis de ceux qui n'ont rien, qui veulent tout / je ne saurai jamais me résigner » [9]

Les mots sont directs, les vers proviennent d'un cœur chargé de douleur.

> […] tout comme vous, mortels de ce jour-là,
> j'avais eu, moi aussi, un visage marqué
> par la colère, par la pitié et la joie,
> un visage d'homme, tout simplement!
> (*L'exode,* 1942) [10]

Il y a dans ce poème des traces philosophiques héritées du russe exilé à Paris, Lev Sestov, ou bien de Nietzsche. Le motif du personnage mythologique apparaît dans l'écriture fondanienne dès l'âge de son adolescence. Entre temps, il a pu entrer dans un dialogue décisif pour définir sa personnalité, tout en suivant les règles de la philosophie existentialiste. En plus, il a assimilé les expériences de la modernité poétique européenne d'Apollinaire, de Rimbaud, de Valery Larbaud ou de Blaise Cendrars.[11]

---

[6] *Ibid*, p. 145-159

[7] *Les cahiers de Tristan Tzara,* Revue Internationale pour l'étude des avant-gardes, fondée et éditée par Vasile Robciuc, président de l'Association culturelle et littéraire « Tristan Tzara » Moinești, Roumanie, Moinești, Editura Priftis, vols. 5-6 ; 2006, article *Fondane ou le JE errant*, écrit par Simona Modreanu, p. 38.

[8] Monique Justrin, Article *Benjamin Fondane : un "Ulysse juif"*, consulté sur le site http://fondane.com/ulysse.htm, le 11 janvier 2014.

[9] Marin Bucur, *B. Fundoianu - contemporanul nostru,* București, Editura Albatros, 1985, p. 140

[10] *Ibid.* p. 171.

[11] *Ibid.* p. 156

Le poète a une conscience tragique de l'échec, c'est-à-dire, du sacrifice. Un autre poème intitulé de manière obsessive *L'exode- Super flumina Babylonism,* paru à titre posthume, en 1946, se constitue comme un psaume de l'échec. Le titre suggère toute la tension qui habite non seulement le poème, mais également l'œuvre entière de Fondane. En effet, par ce titre, il inscrit son poème entre des extrêmes, en renvoyant à deux textes différents de la Bible : d'un part c'est l'exode, qui renvoie à l'expérience de la sortie d'Egypte sous la conduite de Moïse, à la révélation du Mont Sinaï et à la traversée du désert. Pour Fondane, ce texte évoque assurément le passage de l'esclavage à la liberté, la naissance d'un peuple, ainsi que l'espoir que celle-ci suscite. De l'autre part, l'expression *Super flumina Babylonism* qui s'inspire directement du psaume 137, rappelle l'épisode tragique de l'histoire juive : l'exil du peuple d'Israël déportés en Babylonie au VIe siècle.[12]

Ainsi, le poète réunit dans un même souffle la libération et la captivité, l'espoir et l'angoisse. Le texte tout entier est animé de ce double mouvement antinomique. L'exil évoqué par le poète est celui de tout homme, étranger à cette terre, étranger à lui-même. Mais l'homme juif, qui si souvent l'a subi a son corps défendant, sait mieux que tout autre y reconnaître une condition existentielle.[13]

Les psaumes qui inspirent le poète à écrire *L'Exode* portent les numéros 119 et 137. Dans le cas du premier psaume comme source d'inspiration, Fondane reprend un procédé formel qui est de première importance dans ce poème. Le psaume 119, connu sous le nom de « psaume de la loi » est, avec ses 176 versets, la plus longue composition du psautier. Il s'agit d'un « poème alphabétique » structuré selon les 22 lettres de l'alphabet hébreu. Le psaume 137 est également un de ceux qui a le plus inspiré Fondane. Ce psaume se présente essentiellement comme le chant de l'impossibilité de tout chant ou le poème de l'impossibilité du poème. L'impossibilité des Israélites à adresser des chants à Dieu dans l'exile sur les rives de Babylone. En même temps, le poème de Fondane reprend constamment ce thème ; il fait, par exemple, dire en chœur : « Et quelle chanson chanterais-je sur une terre étrangère ? / Et chanterais-je ici la chanson de Sion parmi des hommes étrangers ? ». Ou encore : « Un coq chante ; c'est l'aube ! / Y a-t-il donc encore / un être libre dans le monde / – et qui chante ? / Comment s'y est-il pris ? »[14]

Le poème a de grandes dimensions, il est écrit en vers libres, parsemé de vers réguliers et il est loin de se présenter selon un développement linéaire. Il est composé de sept parties : *La préface en prose*, inspirée du *Livre des Psaumes*, continuée par le poème proprement – dit, puis un intermède intitulé « Colère de la vision », ensuite un reprise du poème, pour finir avec une « Postface ». Tout le poème se construit sur une immense action liturgique et sur ce point, la « Postface » donne une clé importante de lecture. Il y caractérise *L'Exode* comme « un poème dramatique à plusieurs voix », mais donne également des précisions sur la forme poétique :

C'est un poème dramatique à plusieurs voix. Cela implique l'emploi, ici et là, de formes et d'intentions tenues pour périmées en poétique – sonnets, ballades, odes, pastiches, voire des formes remontant à certains psaumes davidiens (alphabet sacré). La poésie dramatique exige des caractères, elle se doit de revêtir chaque personnage de l'expression où, le mieux, éclate sa manière d'être. Les formes fixes, par opposition aux formes libres, instituent un dialogue où celui qui parle décline son identité tout de suite.[15]

[12] G. Eisenberg, *Fondane, Juif témoin,* dans „Cahiers Benjamin Fondane", no.2, 1998, p. 19

[13] Monique Justrin, Article *Benjamin Fondane : un "Ulysse juif"*, consulté sur le site http://fondane.com/ulysse.htm, le 11 janvier 2015.

[14] Benjamin Fondane, *Le Mal des fantômes,* Paris, Editions Verdier, 1996, p. 295

[15] Benjamin Fondane, *Le Mal des fantômes,* Paris, Editions Verdier, 1996, p. 323.

Le poème prend la forme d'un testament littéraire et reste un livre ouvert au mot *homme* :

C'est à vous que je parle, homme des antipodes,
je parle d'homme à homme
avec le peu en moi qui demeure de l'homme,
avec le peu de voix qui me reste au gosier ;
mon sang est sur les routes, puisse-t-il, puisse-t-il
ne pas crier vengeance... [16]

Qui pourraient être ces « hommes des antipodes », sinon les lecteurs déjà étrangers au temps de l'écriture, aux antipodes de l'histoire ? Mais le poète ajoute immédiatement qu'il parle aussi « d'homme à homme » et la diachronie historique est effacée par une communauté existentielle.

L'exode revient de son subconscient, de l'expérience tragique latente de la dernière guerre mondiale et des tyrannies du régime totalitaire. Tous ces mauvais souvenirs reviennent dans la pensée de ceux qui les ont vécues. Avant le dernier *exode*, B. Fondane rêvait à l'errance mythique et à celle historique ; en vivant le dernier *exode*, qui l'emportait vers les champs d'extermination, le poète entre dans le milieu de ceux qui étaient les victimes du régime. Il n'abandonne pas ceux qui étaient comme lui et on trouve dans ses poèmes la lumière de sa disposition humaine :

Oui, j'ai été un homme comme les autres hommes,
nourri de pain, de rêve, de désespoir. Eh oui,
j'ai aimé, j'ai pleuré, j'ai haï, j'ai souffert,
j'ai acheté des fleurs et je n'ai pas toujours
payé mon terme. [17]

Le poète passe en revue toutes les choses matérielles qui le rapprochent des autres mortels, mais la faute n'apparaît aucune part. L'exode c'est pour les innocents, pour ceux qui ont été toujours les opprimés seulement parce qu'ils ne pouvaient pas se défendre avec les armes qui les avaient attaqués.

Je veux attirer l'attention sur les vers qui rapprochent le poète de tout autre homme, en se considérant « un homme comme les autres hommes ». Le visage testamentaire de la *Préface en prose* apparaît dans les derniers vers, où le poète s'adresse directement aux lecteurs. Il emploie la deuxième personne du pluriel :

Un jour viendra, sans doute, quand le poème lu
Se trouvera devant vos yeux…

A l'aide de ces derniers vers, le poème s'inscrit dans une temporalité inédite, comme pour reconstruire le monde, car cette préface n'entend pas fournir les éléments d'une explication, elle cherche plutôt à prédire, à assumer une fonction prophétique, dont toute force réside dans son caractère invocatoire. C'est de cette façon que la parole de Fondane veut se situer au-delà de la mort et que, d'avance, elle témoigne pour un temps où le poète ne sera plus. Mais elle insiste aussi sur le nécessaire mémorial : « souvenez-vous seulement que

[16] Marin Bucur, *B. Fundoianu - contemporanul nostru*, *o.c.*, p. 156.
[17] *Ibid*, p. 157

j'étais innocent », qui est renforcé par son contraire « oublier »- cité deux fois. En ce sens, Fondane adresse à ceux qui liront le poème une double demande : celle de l'oubli du poème et de son imperfection de principe, ainsi que celle du souvenir d'un passé d'innocent et de mortel. [18] Le testament est rédigé dans les derniers moments de vie, une vie tragique, dont le sang qui coule dans les veines crie « vengeance ». Les forces paraissent s'éteindre et la voix même se perd « le peu de voix qui me reste au gosier ».

Mais il nous reste le doute si le pronom « vous » remplace le lecteur commun, un lecteur qui ait vécu les mêmes persécutions ou bien le persécuteur même ?

Ce qu'il frappe encore aux yeux c'est le changement rapide d'avis, car après avoir énuméré toutes les choses qu'il a en commun avec les autres hommes, le poète continue en disant :

> Et pourtant, non!
> Je n'étais pas un homme comme vous.
> Vous n'êtes pas nés sur les routes : personne n'a jeté à l'égout vos petits
> vous n'avez pas erré de cité en cité
> traqués par les polices
> vous n'avez pas connu les désastres à l'aube,
> les wagons de bestiaux
> et le sanglot amer de l'humiliation,
> accusés d'un délit que vous n'avez pas fait,
> d'un meurtre dont il manque encore le cadavre[19]

Et alors il nous reste le doute: le poète se considérait ou non comme les autres?...

Avant de conclure, il fallait préciser le fait que même pour les critiques, Benjamin Fondane n'a pas réussi à être encadré dans un courant littéraire : dès son début, il a été considéré par Eugen Lovinescu un traditionaliste, puis, tout comme Blaga ou Arghezi, il a été vu en tant que poète moderne, mais sans être poète d'avant-garde. En dépit de la collaboration avec ses revues, Fondane n'appartient pas à ce courant, opine Mircea Marin, car personne n'a considéré Blaga un poète d'avant-garde à cause de ses affinités expressionnistes. [20]

En conclusion, les poèmes tardifs, ou plutôt mûrs de Benjamin Fondane reposent sur le stigmate d'être juif. Tout comme son personnage Ulysse, le poète fait connaître au monde un chant de douleur provoqué par la souffrance d'être opprimé. Le leitmotiv de l'errance et de la malédiction de ne pas avoir un pays réapparaît avec une force qui augmente avec le temps. Le poète se sentira toujours persécuté et son déménagement à Paris ne fera qu'augmenter tous ces sentiments; il vivra dans un exile permanent dont seulement l'écriture sera son point de secours.

Bibliographie :

1. BUCUR, Marin, *B. Fundoianu, contemporanul nostru,* București, Editura Albatros, 1985.
2. EISENBERG, G. *Fondane, Juif témoin,* dans „Cahiers Benjamin Fondane", no.2, 1998, p.19
3. FONDANE, Benjamin, *Le Mal des fantômes,* Paris, Ed. Verdier, 1996

[18] Nicolas Monseu, Article *De la raison à la poésie*, dans la revue „Euresis-cahiers roumains d'études littéraires et culturelles", no. 3-4, 2008, p. 261.

[19] Monique Justrin, Article *Benjamin Fondane : un "Ulysse juif"*, consulté sur le site http://fondane.com/ulysse.htm le 11 janvier 2015.

[20] Mircea Martin, *Introducere in opera lui B. Fundoianu, o.c.,* p.248.

4. GYURCSIK, Margareta, GHEORGHIU Andreea et OCHIANA Florin, *Ecrivains roumains d'expression française,* Timișoara, Editura Universității de Vest, 2003.
5. *Les cahiers de Tristan Tzara,* Revue Internationale pour l'étude des avant-gardes, fondée et éditée par Vasile Robciuc, président de l'Association culturelle et littéraire « Tristan Tzara » Moinești, Roumanie, Moinești, Editura Priftis, vols. 5-6/no/issues 13-20, 2006.
6. MARTIN, Mircea, *Introducere în opera lui B. Fundoianu,* București, Editura Minerva, 1984.
7. MONSEU, Nicolas, Article *De la raison à la poésie*, dans la revue „Euresis-cahiers roumains d'études littéraires et culturelles", no. 3-4, 2008
8. PETRESCU, Radu I., *Privirea Medusei. Poezia lui B. Fundoianu/Benjamin Fondane*, Iasi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2003.

Sites Internet:

9. www.fondane.com
10. www.fondane.net
11. www.reteaualiterara.ning.com

THE FRACTALS OF VASILE LOVINESCU'S VISION

Elena Alina BĂRBUŢĂ
"Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: n its traditional sense, hermeneutics has been understood as being the theory of rules which govern the interpretation of text and wich should permit us to establish their possibly original or objective meaning. This paper tries to identify those structures of fractals hermeneutics through Vasile Lovinescu claims his literary attitude.

Keywords: fractals, hermeneutics, interpretation, literary attitude, Vasile Lovinescu.

Hermeneutica lui Vasile Lovinescu poate primi calificativul de *fractalică*, dacă prin aceasta înţelegem o disociere a părţilor de întreg, cu condiţia ca fiecare parte să reitereze proprietăţile întregului, acţionând independent faţă de acesta şi având autonomie proprie. În acest sens, fiecare demers hermeneutic întreprins de Lovinescu despre oricare din textele lui Ion Creangă potenţează la fel de bine convingerile estetice şi viziunea despre lume a simpatizantului guénonist. Vom alcătui o diagramă completă a metodelor hermeneutice, plecând de la un singur text interpretat – oricare ar fi el – , după cum vom obţine o perspectivă holistică asupra reperelor exegetice utilizate de V. Lovinescu, după ce le vom relaţiona cu crezul său artistic, împrumutat de la gânditorul francez. Aşa ia naştere un nou sistem critic, numit hermeneutică fractalică. În cazul operatorului fălticinean, acesta se referă la valorificarea principiilor estetice care îi guvernează modul de viaţă şi care sunt confirmate prin diferite opere literare, care, deşi diferite la o primă vedere, tratează, în realitate, aceleaşi aspecte echivoce, orientate, de regulă, spre un public cititor specializat.

Dacă prin *fractalic* înţelegem ceva *spart* sau *fracturat*[1], atunci prin *hermeneutică fractalică* ne vom referi, în cazul eseistului fălticinean, la o metodă digresivă de inventariere a simbolurilor şi a înţelesurilor degajate de către acestea, astfel încât traseul interpretativ se face atât de la centru către periferie, cât şi invers. De exemplu, dacă mai întâi luăm cunoştinţă de convingerile artistice şi estetice ale lui Vasile Lovinescu, pe urmă le vom identifica în oricare din creaţiile sale exegetice, astfel încât, cu ajutorul *fractalilor*, vom reuşi să reconstituim întregul. Adică, pornind de la teoriile eseistului cu vocaţie de simbololog, vom înţelege cu uşurinţă demonstraţiile sale critice cu aplicabilitate pe opere ce aparţin literaturii populare, cum ar fi baladele şi basmele. În sens invers, plecând de la o interpretare exegetică a unui text oarecare, ajungem să intuim viziunea ontică a autorului, ceea ce înseamnă că există un raport mutual de cauzalitate între parte şi întreg, adică, în termeni lovinescieni, între Esenţă şi Substanţă. Cele două principii creatoare ale Universului sunt ocurente sistemului de gândire, scrisului şi aparatului critic ce fac din Vasile Lovinescu un veritabil hermeneut. Şi, pentru că propria-i doctrină interpretativă are la bază nişte silogisme implacabile cu pretenţii axiomatice, recurenţa acestora în oricare din fragmentele analizate anunţă întreaga viziune a operatorului cultural. În acest fel, fiecare încercare analitică a unei opere din literatura populară sau din repertoriul lui Ion Creangă devine pentru pasionatul de folclor un prilej pentru a-şi valorifica stilul exegetic, cu impregnaţii eseistice, dar de o mare forţă meditativă şi persuasivă, totodată.

Se poate spune că densitatea ideatică este aceeaşi, în cazul scrierilor lui Vasile Lovinescu, indiferent că ne raportăm unor digresiuni eseistice,cu tentă filosifică, sau unor

[1] Conform www. wikipedia.ro, cuvântul *fractal* provine din limba latină: fractus=spart, fracturat.

tentative critice, al căror rol este, însă, acela de a proba valabilitatea formulelor estetice. Astfel, din marele tot ideatic, se desprinde, în variantă fractalică, o aserţiune suficientă sieşi prin plurimorfismul semantic şi semiotic. Aşa iau naştere imagini miniaturale ale unui univers ce conţine în sine propria cauzalitate, fiecare dintre acestea funcţionând autonom, dar după legi impuse de entitatea regentă. Faptul este explicabil prin aceea că fiecare idee critico-reflexivă are acelaşi ADN cu teza de căpătâi pe care o formulează Vasile Lovinescu, şi anume „Când este prezent în lumea noastră, deci imanent, mitul se învăluie într-o indefinitate de coji (*cojas*) ocrotitoare a miezului central. Fiecare coajă exprimă Adevărul adaptat la un anumit nivel de realitate şi este un zid apărător pentru adevărurile cele mai adâci. Cel mai exterior dintre învelişuri este sensul literal şi în el îşi rup dinţii imensa majoritate a cercetătorilor”.[2]

Fidel crezului său estetic, Lovinescu încearcă o explicitare a unor texte literare din perspectiva simbolurilor şi miturilor valorificate. Astfel, cu fiecare mit sau simbol investigate din punct de vedere critic, ne apropiem de viziunea de hermeneut a lui Vasile Lovinescu, indiferent dacă o împărtăşim sau nu. Putem fi de partea lui, acceptând teoriile guénoniste, cărora încearcă să le stabilească validitatea prin raportarea la nişte opere literare care să conţină urme ale Tradiţiei primordiale, sau putem să citim neimplicaţi emoţional toate scrierile fălticineanului, arborând o atitudine circumspectă, iar, în final, chiar de negare. Câştigul destinatarului este net în ambele cazuri, acesta fiind pus în situaţia de a asista la o demonstraţie insolită de a descifra nişte texte consacrate din literatura română. De asemenea, acestuia i se oferă şansa de a afla anumite principii estetice care nu sunt chiar la îndemâna oricui.

Aşadar, unul din marile merite lovinesciene constă în faptul că stabileşte o dublă relaţionare cu cititorul: pe de o parte, din perspectiva eseistului ce-şi argumentează propriul punct de vedere, iar pe de altă parte, din perspectiva criticului literar, ce expune un mod nou de investigare literară – prin mit şi simbol. Interesant rămâne faptul că se ajunge la o cunoaştere a viziunii despre lume a lui Lovinescu, atât dintr-o direcţie, cât şi din alta, precum şi faptul că întregul este diseminat în părţi argumentative, iar partea anticipează întregul, conţinându-i fenomenologia. Acest lucru se datorează hermeneuticii fractalice, a cărei misiune, în principal, este aceea de a reconstrui o lume „singulară, unde fenomenele nu sunt precis reperate, unde timpul nu pune între evenimente şi existenţe, o ordine riguroasă de succesiune, unde ceea ce a încetat să fie poate exista încă, unde moartea nu împiedică o fiinţă să mai existe şi să se retragă în alte fiinţe, cu condiţia să prezinte anumite similitudini”[3]. Acest lucru se întâmplă şi în cazul operei critice semnate de Vasile Lovinescu, cel în cazul căruia, cititorul poate reconstitui imaginea holistică a sistemului său interpretativ, după cum acesta din urmă este mult mai uşor de asimilat, după ce se vor fi receptat corespunzător conceptele sale meditativ-eseistice. De exemplu, pornind de la concepţia hindusă pe care elevul lui Guénon o împărtăşeşte cu privire la perechea de protopărinţi Puruşa şi Prakriti, avem ocazia să aflăm diseminări ale acestora în personajele basmice, unde sunt reprezentate, încă din uvertura textului, de *un moş şi o babă*. Îi întâlnim în *Punguţa cu doi bani*, *Povestea porcului* şi în *Fata moşului şi fata babei*, de Ion Creangă, ca substituenţi ai perechii primordiale, alcătuite din Principiu şi Manifestare sau Esenţă şi Substanţă. Despre aceştia, realizatorul analizei face următoarea observaţie: „Acest cuplu e prezent în planul hominal nu numai ca elementul cauzal şi productiv al perpetuităţii speciei, prezent în ea prin continuitate, ca *martor* oarecum în lumea noastră, al perechii primordiale, Puruşa-Prakriti, polarizare a principiului namanifestat, la rândul ei şi ea nemanifestată, rămânând în afara Cosmosului pe care-l

[2] Vasile Lovinescu, *Interpretarea ezoterică a unor basme şi balade populare româneşti*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1993, p.12.
[3] Lucien Febvre, *apud* David Le Breton, *Antropologia corpului şi modernitatea*, Timişoara, Editura Amarcord, 2012, pp. 61-62.

produce, deasupra şi dedesubtul lui. Pe când în speţă perechea este efectivă, cuplul Puruşa-Prakriti, pentru motivele spuse mai sus, nu poate fi prezent în planul nostru de existenţă decât ca simbol, infiltrare a planului cauzal, cuplu fără de moarte, martor perpetuu al ciclului, dar neafectat de el”[4].

În acest fel, arhetipala pereche *moş-babă*, recurentă în majoritatea creaţiilor de sorginte populară, capătă conotaţii simbolice, fiind o propagare a viziunii esoterice generale pe care o împărtăşeşte Vasile Lovinescu şi în virtutea căreia, putem vorbi de o hermeneutică fractalică. Schematic, aceasta poate fi demonstrată prin densitatea invariabilă a oricărei componente a gândirii lovinesciene, care pleacă de la zona generală a Marii Tradiţii Primordiale, din care proeminente sunt miturile, din care se desprind simbolurile, cu ajutorul cărora ni se relevă misterele ontologice. Aşadar, fractalii operei de interpretare a discipolului lui Guénon sunt: Tradiţia Primordială, Mitul, Simbolul şi Misterul. Cu ajutorul acestora, se dezocultează o realitate anagogică, pe care Vasile Lovinescu a descoperit-o în scrierile lui Creangă. De aceea, cocoşul din *Punguţa cu doi bani* este, în viziunea interpretului, „cocoşul solar, ce reprezintă autoritatea sacerdotală, boierul, nobilimea răzvrătită”[5], în timp ce „Punguţa zvârlită în drum, căreia nimeni nu-i dă nicio atenţie, este echivalentul cu ceea ce se numeşte în simbolul masonic «Piatra din vârful Unghiului» sau «cheia din boltă»”[6]. Despre aceeaşi punguţă, dezocultând un aspect esoteric transmis prin mit sub forma simbolului recurent în textul humuleşteanului, se mai spune că „este şi Athanorul alchimic, ce conţine cele două principii complementare și fundamentale, prealabile oricărui început de transmutaţiune”[7], pentru ca, în final, hermeneutul fractalic să ajungă, folosindu-se tot de simbolul punguţei, la perechea primodială Puruşa-Prakriti, deoarece în ea erau două monede: una de aur şi alta de argint.

În aceeaşi ordine de idei, în studiul închinat explicitării poveştii *Capra cu trei iezi*, numărul *trei* îl duce pe operatorul interpretativ la cele trei iele, în calitatea lor de gune, care „imprimă în acelaşi timp, un caracter de unicitate şi de diversitate Universului, determinând Exaltarea, Amploarea şi cufundarea în Abis”[8], ceea ce duce la concluzia următoare: „E firesc ca ternarul *gunelor* să caracerizeze şi pe cei trei iezi, care, oricât de astrală le-ar fi fiinţa, aparţin încă manifestării informale”[9].

Însă, pentru ca lucrurile acestea să nu fie şocante pentru cititorul nefamiliarizat cu ştiinţa simbolurilor şi, deci, cu adevărurile conţinute de Tradiţia Primordială, Vasile Lovinescu, merge cu explicaţiile până în obârşiile sistemului său ideatic, explicându-şi propriile convingeri prin trimiteri la textele maestrului său spiritual, precum şi la miturile fundamentale ale omenirii. Aşa se încheagă imaginea unui hermeneut total, care nu numai observă şi analizează nişte aspecte dintr-o opera literară, ci încearcă să convingă lectorul de valabilitatea principiilor sale estetice, în care el crede cu sfinţenie. Astfel, pornind, de exemplu de la un basm ca *Povestea porcului*, interpretul acestuia ajunge să pomenească de teoriile lui René Guénon, oferind scrierii o explicaţie ce face apel la mitologia hindusă. În acest sens, protagonistul basmului, respectiv entitatea al cărei nume apare şi în titlu, este considerat varianta Mistreţului Alb, adică cel de-al treilea Avatar al lui Vişnu (cel care s-a coborât pe pământ sub înfăţişarea Mistreţului Alb). Dar, înţelegerea acestor aspecte presupune acceptarea de către cititor a influenţelor hinduse, fără de care tematica abordată ar rămâne cantonată în spaţiul esteticii, transformând creaţia lui Creangă într-o operă adresată exlusiv copiilor: „Cetitorul neobişnuit cu disciplinele tradiţionale nu poate realiza importanţa capitală

[4] Vasile Lovinescu, *Creangă şi creanga de aur*, op. cit., pp. 92-93.
[5] *Ibidem*, p. 101.
[6] *Idem.*
[7] *Ibidem*, p.99.
[8] *Ibidem*, p.69.
[9] *Idem.*

a faptului că un povestaş moldovean ţăran pomeneşte de aceste lucruri fundamentale, când de o influenţă hindusă nu poate fi vorba”[10].

Însă, dincolo de interpretările uneori în cheie simbolologică, alteori prea fantasmagorice, în critica pe care însuşi autorul ei a numit-o *în zig-zag* transpar şi puncte de vedere ale exegezei unanim recunoscute a operei lui Ion Creangă, prin care aceasta este văzută ca o expresie a geniului popular sau ca o prelucrare a eresurilor sau credinţelor populare. Astfel, Vasile Lovinescu pare să fie de acord cu faptul că „Lucrarea lui Ovidiu Bârlea *Poveştile lui Creangă* este nepreţuită pentru studierea rădăcinilor basmelor lui Creangă în glia noastră”[11], precum şi cu ideea potrivit căreia „În Creangă trăiesc credinţele, eresurile, datinile, obiceiurile, limba, poezia, morala, filosofia populară, cum s-au format în mii de ani de adaptare la împrejurările pământului dacic, dedesuptul fluctuaţiunilor de la suprafaţa vieţii naţionale”[12]. Aceasta pare să fie, de altfel, ipoteza de lucru a observatorului critic fălticinean, care, dincolo de pătura de simboluri înţesate în creaţia lui Creangă, se ambiţionează să găsească reminiscenţe ale unei lumi şi ale unei gândiri de altădată. Aşa cum folclorul se transformă într-un depozitar al ştiinţelor sacre primordiale, tot astfel opera povestitorului moldovean adăposteşte rămăşiţele unui univers de mult destrămat. În plus, acestea nu se adresează tuturor, iar cei care au iniţierea necesară descifrării lor trebuie să respecte nişte convenţii, prin care schema spiritualizată ajunge să fie normată, fiind aliniată unor principii estetice de ordin social. Înţelegând aceste lucruri, interpretul de adevăruri sacre şi, implicit, de texte în care acestea sunt camuflate, devine un apărător şi un militant al regulilor astfel ivite. De aceea, Romul Munteanu era de părere că „Exercitarea actului critic are la bază numai un aparent dar înnăscut, ea nu poate fi susţinută în exclusivitate doar de un talent precoce, care, în alte arte poate să dea rezultate notabile”[13]. Şi, în aceeaşi ordine de idei, definiţia actului critic, respectiv a criticului literar militant, suna în felul următor: „Actul critic nu poate fi pur explicativ. Un critic de vocaţie este în acelaşi timp un spirit militant. Militantismul criticului nu presupune doar o ideologie generală foarte limpede, ci şi o motivaţie probă a unor opţiuni estetice”[14].

A milita pentru o idee critică, în termenii lui Vasile Lovinescu, înseamnă a găsi corespondent între doctrina estetică împrumutată de la maestrul său spiritual, René Guénon, şi formulele convenţionale identificate în opera literară ce pot fi văzute ca un vehicul, cu ajutorul căruia sunt aduse în timpul prezent mărturii ale unei lumi autotelice. Dacă filosoful francez consideră că Marea Tradiţie a lumii nu este altceva decât o sumă a tradiţiilor tuturor ţărilor de pe acest pământ, Vasile Lovinescu, aderent al acestui tip de gândire, vede în anumite aspecte naţionale dovezi incontestabile ale Tradiţiei Primordiale. Aşa ajunge să considere că scrierile lui Creangă, înnobilate de elementele mitico-esoterice cu reverberaţii multiple pentru cei iniţiaţi, pot fi înţelese drept căi de dezocultare a simbolurilor, prin care ni se relevă o nouă dimensiune ontică, dominată de aspecte tributare primordialului. În acest sens, Mircea Braga explică în studiul său exegetic *Pe pragul criticii* sintagma „simunul simbolurilor”: „Nimic nu se mai consumă în gol pentru *cel ce ştie*: de la gestul norei mici din *Soacra cu trei nurori* la expediţia cocoşului din *Punguţa cu doi bani*, de la «momentul» Sfintei Duminici din *Fata babei şi fata moşneagului* la «probele» din *Dănilă Prepeleac*, de la peripeţiile tinerei soţii din *Povestea porcului* la călătoria iniţiatică a lui Harap-Alb. Enormă este dilatarea analizei, fiindcă registrul simbolurilor înseamnă, de fapt, o continuă explozie”[15].

[10] *Ibidem*, p. 220.
[11] Vasile Lovinescu, *Creangă şi creanga de aur*, op. cit., p.8.
[12] Garabet Ibrăileanu, *Povestirile lui Creangă,* „Viaţa românească”, nr. 6, 1910; reprodus în *Note şi impresii*, Iaşi, 1920, pp. 78-79.
[13] Romul Munteanu, *Lecturi şi sisteme,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 194.
[14] *Ibidem*, p. 195.
[15] MirceaBraga, *Pe pragul criticii*, Editura Transpres, Sibiu, 1992, p. 102.

Convins de proprietăţile entelehiale ale mitului, ocultat prin simbolurile mai uşor de accesat de către profani, autorul studiului critic păstrează faţă de regimul de interpretare al lui Vasile Lovinescu o atitudine neutră. Nu pare să fie nici în acord, nici în dezacord cu acesta. Observaţiile sale finale capătă statut conclusiv doar în maniera în care acestea îl provoacă pe cititor la problematizare: sunt sau nu scrierile lui Creangă expresii încifrate ale unui cod esoteric dezocultat doar cu ajutorul interpretării corecte a simbolurilor? „Enormă este dilatarea analizei, fiindcă registrul simbolurilor înseamnă, de fapt, o continuă explozie. Dacă o călătorie, cum este de pildă cea a lui Harap-Alb, se circumscrie unei iniţieri, atunci totul se cuvine citit în regimul simbolurilor, orice gest, orice cuvânt, orice element al locurilor sau al întâmplărilor se prezintă ca un semn. Textul apare nu ca o suită, dar ca o erupţie de simboluri, lectura-interpretare fiind drumul obsedant aglomerat al unor acumulări simbolice. Şi, ca în atâtea alte cazuri, important e nu atât capătul drumului, cât parcursul său, săvârşit cu o neistovită voluptate a explorării tuturor posibilităţilor sale, când fiecare pas înainte nu poate fi făcut decât după investigarea în lateral până la ultima lizieră a şanselor”[16].

Se poate vorbi, aşadar, în cazul lui Vasile Lovinescu, despre o critică simbolică sau despre o critică a simbolurilor, iar din acest unghi, opera lui Creangă nu este decât materia primă pentru demonstraţia sa. O demonstraţie care-i probează crezul artistic şi estetic, în aşa manieră încât validează convingerile sale culturale şi spirituale. Deci, încercarea exegetică lovinesciană are la bază experimentarea propriei convingeri estetice, aceasta fiind, de altfel, şi cea care legitimează scrisul gânditorului fălticinean, prin intermediul căruia, iese la iveală o erudiţie distilată de sensibilitate şi placere estetică, prin care se conferă axele unei dispoziţii lăuntrice riguroase şi controversate, fără a fi, însă, rigidă sau total inaccesibilă.

Bibliografie:

1. Braga, Mircea, *Pe pragul criticii*, Editura Transpres, Sibiu, 1992.
2. Febvre, Lucien, *apud* David Le Breton, *Antropologia corpului şi modernitatea*, Timişoara, Editura Amarcord, 2012.
3. Ibrăileanu, Garabet, *Povestirile lui Creangă,* „Viaţa românească”, nr. 6, 1910; reprodus în *Note şi impresii*, Iaşi, 1920.
4. Lovinescu, Vasile, *Creangă şi creanga de aur*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.
5. Lovinescu, Vasile, *Interpretarea ezoterică a unor basme şi balade populare româneşti*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1993.
6. Munteanu, Romul, *Lecturi şi sisteme,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1977.
7. www. wikipedia.ro.

”Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul ***“SOCERT. Societatea cunoaşterii, dinamism prin cercetare",*** număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investeşte în Oameni!**”

[16] *Idem.*

FROM MYTHS TO ARCHETYPES: *BRANCUȘI'S ENDLESS COLUMN*

Minerva-Teresa LĂCĂTUȘU
West University of Timișoara

Abstract: The aim of this paper is to define the concept of myth, in order to analyse the bound between myths and archetypes, more specific to identify the archetypes which influenced Brancusi in creating the well-known and appreciated Endless Column, which symbolize the infinite sacrifice of the Romanian soldiers, being considered the top point of the modern art.

Keywords: myths, archetypes, the Endless Column, axis mundi, the Cosmic tree

Pentru mult timp, *mitul* a fost definit ca fiind o pură invenție. La răspândirea acestei regretabile idei au contribuit sistemele educaționale prin intermediul manualelor propuse, dar și a jurnalismului, fapt ce a dus la interpretarea noțiunii de mit cu o născocire sau o minciună, „deși rădăcina erorii se afla încă în conotațiile grecești ale cuvântului *mythos*." [1]

Cu toate acestea, istoria culturală, fie ea orală sau scrisă, atestă faptul că miturile duc mai departe *realități transcendente*, fiind purtătoare de adevăruri. În *Mit. Mitogeneză. Mitosferă*, Victor Kernbach ne atrage atenția asupra înțelesului lexemului *mit*, care este tradus, de regulă, prin *poveste*. Însă „cuvântul grecesc *mythos* nu înseamnă propriu-zis *poveste* în înțelesul nostru curent, cât mai degrabă *saga*, dar deopotrivă și *tradiție*."[2]

Încercările pentru a găsi o definiție pertinentă a acestui termen nu s-au încheiat. Cert este că omul, în momentele sale de cumpănă, caută întotdeauna să se adreseze miturilor, implicit arhetipurilor, fapt ce îi conferă o oarecare siguranță spirituală și echilibru psihic: „împrejurările istoriei îl obligă din când în când să-și caute arheii, să se reoglindească în modelele sale arhetipale."[3]

Numeroase surse aduc în lumină un aspect esențial dat de faptul că „arhetipurile mitice sunt rechemate din memoria colectivă ori de câte ori istoria își reglează mecanismele de funcționare."[4] Dacă cercetăm îndeaproape mecanismul de funcționare al mitului în conexiune cu nevoile omenești, ajungem la concluzia că mitul are un *mecanism polifuncțional*, fiind un mod de a trăi, un mijloc care conferă omului sentimentul că poate rezista la agresiunile realității. Legat de această idee, reamintim faptul că Mircea Eliade numea mitul „teroarea istoriei", însă nu trebuie să cădem pradă confuziei și să identificăm mitologia ca fiind o anexă a istoriei; este evident că mitologia nu este echivalentă istoriei, mai ales pentru că nu apelează la atestări documentare. Miturile nu completează istoria, dar sunt recunoscute ca fiind *transmițătoare consecvente ale tradițiilor*.

În lucrarea *Dicționar de mitologie generală*, tot Victor Kernbach, cunoscut prin erudiția și rigoarea destinate mitologiei, definește mitul ca o:

„narațiune tradițională complexă, născută în unghiul de incidență între planul cosmic și planul uman, al cărei conținut specific, emanând în forme sacralizate de la o societate primitivă (uneori de la o societate numai întârziată cultural sau regresată prin alienare), imaginează explicarea concretă a fenomenelor și evenimentelor enigmatice de caracter spațial sau temporal, petrecute în existența psihofizică a omului, în natura ambiantă și în univers, în legătură cu destinul condiției cosmice și umane, și care le atribuie tuturor acestora origini

[1] Victor Kernbach, *Mit. Mitogeneză. Mitosferă*, Editura „Casa Școalelor", București, 1995, p. 7.
[2] Victor Kernbach, *op.cit.*,p. 8.
[3] *ibid.*, p. 10.
[4] *ibid.*, p. 11.

supranaturale din vremea creației primordiale și le consideră sacre și revelate de ființe supraumane."[5]

Observăm din această definiție care se vrea a fi exhaustivă, că mitul nu e o doctrină ori teorie, ci mai degrabă o viziune despre cum este omul în realitate, o viziune a lucrurilor, a ființelor, care cuprinde comportamente și atitudini.

Autorul ne avertizează privitor la dificultatea clasificării mitului, astfel încât propune o ierarhizare a miturilor în: mituri memoriale, mituri fenomenologice, mituri cosmografice și mituri transcendentale.

Interesul nostru se răsfrânge, desigur, asupra miturilor transcendentale, „consacrate de omul primitiv elucidării contradicțiilor existențiale aparente, pe care el nu le acceptă decât ideal"[6], în care este inclus arhetipul, adică modelul din care izvorăște șirul, considerat a fi absolut și inegalabil.

În filosofia lui Platon, înțelesul originar al arhetipurilor este cel de modele primitive, însă, psihanaliștii, dintre care îl reamintim pe C. G. Jung, acordă arhetipurilor semnificația de imagini arhaice care aparțin tezaurului comun al umanității. Victor Kernbach adaugă acestor două sensuri încă un sens, conform căruia „toate ființele și lucrurile sunt copiile unor modele arhetipale cerești."[7] În mitologie, ca subalterni ai panteonului, apar eroii arhetipali, adică eroii care au ajutat civilizația prin descoperirile lor (astfel amintim despre foc, navigație, trasul cu arcul, agricultură, medicină sau scris etc.) și care, de fapt, erau dependenți de zeități.

Dacă judecăm omul după modelul primordial, arhetipurile ne sunt prezentate ca modele de ființe umane –Adam și Eva –care nu au nicio calitate specială, dar înfățișarea lor este lucrată după modelul divinității. Și aceștia, la fel, au descoperit îmbrăcămintea, au dat nume animalelor, plantelor și lucrurilor, dar „linia dominantă de personificare a eroilor civilizatori arhetipali a străbătut mai cu seamă, cum era și firesc, zona intereselor omenești directe, acestea vizând așadar pe zeii sau eroii de tip prometeic, ale căror acțiuni au protejat omenirea independent de forța divină, sau chiar împotriva acestei forțe."[8]

În *Imagini și simboluri*, Eliade ne reamintește de filozofia culturii și de faptul că imaginile, arhetipurile, precum și simbolurile sunt puse în valoare în diferite moduri, se actualizează și redefinesc stilurile culturii. În această situație putem lua ca exemplu simbolismul *Arborelui Lumii*, simbolism pe care creștinismul nu a făcut altceva decât să îl interpreteze și să îl extindă: „crucea a fost asimilată cu Arborele Lumii."[9] Astfel că, orice nouă formă de a valoriza o imagine arhetipală nu anulează pe cele vechi, ci se alătură celorlalte valențe ori semnificații. În viziunea lui Eliade, arhetipul de sorginte arhaică „continuă să fie creator, chiar atunci când el e *degradat* pe niveluri de valorificare din ce în ce mai joase."[10]

Dar, înaintea lui Eliade a fost Carl Gustav Jung, medic, psiholog și psihiatru, cunoscut pentru cercetările saledespre isterie și vise, aducea în discuție pentru prima dată sensul reflectat de imaginile arhetipale pe care le descria ca fiind „atât de încărcate de sens, încât niciodată nu ne întrebăm care le e sensul. Zeii mor din timp în timp pentru că descoperim brusc că ei nu înseamnă nimic altceva decât obiecte inutile făcute din lemn și piatră de mâna

---

[5] Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*[ed. a II-a], Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 346.

[6] Victor Kernbach, *Miturile esențiale. Antologie de texte mitologice, cu o introducere în mitologia generală, comentarii critice și note istorice*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996, p. 12.

[7] Victor Kernbach, *op. cit.*, p. 183.

[8] *ibid*., p. 184.

[9]Mircea Eliade, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, prefață de GerogesDumézil, traducere de Alexandra Beldescu, Editura Humanitas, București, 1994, p.202.

[10]Mircea Eliade, *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*, Ediție și note de Magda Ursache și Petru Ursache. Studiu introductiv de Petru Ursache, Editura Junimea, Iași, 1992, p. 136.

omului. Iar când omul începe să gândească asupra lor, o face cu ajutorul a ceea ce el numeşte *raţiune*, dar care de fapt nu este altceva decât suma prejudecăţilor şi limitărilor sale."[11]

Concretizând, privitor la estetica brâncuşiană, Sabina Fînaru consideră că arhetipul sacru este extins, dar şi conservat, prin imaginea dată de *Coloana fără sfârşit*, „a cărei axă verticală conchide cu circumferinţa unui cerc infinit reprezentat de expansiunea diferitelor sisteme şi mijloace de întruchipare ale sacrului."[12] Mai mult decât atât, referindu-se strict la opera brâncuşiană şi la felul în care acesta a reuşit să îmbine cunoştinţele sale despre mituri cu talentul şi ideile sale, Horia Muntenuş spune că „sculptura lui Brâncuşi este şi se oferă ca mithos"[13].

Coloana fără sfârşit este considerată a fi una dintre cele mai importante opere care reflectă începuturile sculpturii moderne, fiind parte din *Ansamblul arhitectonic de la Târgu-Jiu*, care mai cuprinde şi *Poarta sărutului*, *Masa tăcerii* şi *Aleea scaunelor*. Referitor la originalitatea operei brâncuşiene şi la impactul pe care aceasta l-a avut, tot Horia Muntenuş spune că „originalul lui Brâncuşi, ARHETIPUL, penetra Lumea Modernă aflată în febrilitatea căutărilor avangardiste în care toată lumea îşi dorea noutatea, originalitatea expresiei."[14]

Unul dintre cele mai relevante exemple care vizează dimensiunea arhetipală a operei brâncuşiene este dat de mult-apreciata *Coloană fără sfârşit*. Dumitru Daba menţiona într-unul dintre studiile sale dedicate lui Brâncuşi că dimensiunea Ansamblului din care face parte şi *Coloana fără sfârşit* „este impresionantă, el nemaifiind, într-adevăr, doar o sculptură, ci şi arhitectură şi deci, - *arhisculptură*."[15]

Dintr-o mărturisire redată de Petru Comarnescu aflăm că Brâncuşi s-a gândit la „generaţiile care se succed pe lume, la datoria lor de a crea tot mai înalt şi mai măreţ…"[16] De o semnificaţie deosebită pentru cultura românească este faptul că în *Coloana* lui Brâncuşi se regăsesc motive folclorice româneşti: *Coloana cerului*, simbol al culturii arhaice, care face legătura dintre cer şi pământ, dar şi *Arborele sacru*, despre care se spune că ar fi fost situat în mijlocul aşezărilor şi care, în lumea arhaică, era asociat cu centrul universului, locul unde se petreceau întâlnirile înţelepţilor şi cele mai importante ritualuri. De altfel, înţelepţii aveau convingerea că, de fapt, cosmosul era înfăţişat sub forma unui copac de dimensiuni gigantice, care făcea legătura dintre infern, purgatoriu şi paradis, un *axis mundi* care conectează toate nivelurile lumii. În plus, despre arborele cosmic se mai credea că avea puteri benefice pentru pământul divin, atrăgea binele şi respingea răul. Aceeaşi semnificaţie este regăsită şi în *Vechiul Testament*, unde arborele cosmic este înfăţişat de *Pomul Vieţii*, poziţionat în mijlocul grădinii Raiului, alături de *pomul cunoştinţei binelui şi răului*.

Concentrându-ne asupra formei pe care o are *Coloana fără sfârşit*, tradiţional asociată cu cea a unui stâlp de poartă din zona Olteniei, Ion Pogorilovschi ne atrage atenţia asupra faptului că modulele romboidale brâncuşiene sunt sculptate astfel încât forma să „vorbească" din orice unghi ar fi privită: „parcă păstrând memoria stâlpului brut, în patru feţe, în masa căruia au fost încrustate, notoriile module înfăţişează şi transmit invariabil aceeaşi unică imagine pe toate cele patru direcţii cardinale", de unde şi concluzia că această operă arhitecturală unică prin forma şi simbolistica pe care o are, centrează din punct de vedere cosmic ambianţa în care este amplasată.

De altfel, nu putem să nu remarcăm faptul că, şi în cazul lui Constantin Brâncuşi, motivele arhaice alese în acest context au o semnificaţie personală, fiind verificate şi

[11]Carl Gustav Jung, *Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, Editura Trei, Bucureşti, 2014, p. 3.
[12]Sabina Fînaru, *Eliade prin Eliade*, Editura Univers, Bucureşti, 2006, pp. 6-9.
[13]Horia Muntenuş, *Dincolo de Brâncuşi*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2002, p. 16.
[14]Horia Muntenuş, *op.cit.*, p. 17.
[15]Dumitru Daba, *Brâncuşi*, Editura de Vest, Timişoara, 1995, p. 132.
[16]Dumitru Daba, *op.cit.*, p. 133 apud Petru Comarnescu, *Brâncuşi. Mit şi metamorfoză*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 171.

influențate de experiența individuală din timpul vieții, precum și de epoca în care a trăit acesta, de cultura –mai ales cultura populară –în care a crescut și s-a dezvoltat profesional și personal, finalitatea fiind tocmai una dintre mult apreciatele sale opere de artă: *Coloana fără sfârșit*.

BIBLIOGRAFIE

1. COMARNESCU, Petru, *Brâncuși. Mit și metamorfoză*, Ed. Meridiane, București, 1972.
2. DABA, Dumitru, *Brâncuși*, Editura de Vest, Timișoara, 1995.
3. ELIADE, Mircea, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, prefață de Geroges Dumézil, traducere de Alexandra Beldescu, Editura Humanitas, București, 1994.
4. ELIADE, Mircea, *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*, Ediție și note de Magda Ursache și Petru Ursache. Studiu introductiv de Petru Ursache, Editura Junimea, Iași, 1992.
5. FÎNARU, Sabina, *Eliade prin Eliade*, Editura Univers, București, 2006.
6. KERNBACH, Victor, *Dicționar de mitologie generală*[ed. a II-a], Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1989.
7. KERNBACH, Victor, *Miturile esențiale. Antologie de texte mitologice, cu o introducere în mitologia generală, comentarii critice și note istorice*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996.
8. KERNBACH, Victor, *Mit. Mitogeneză. Mitosferă*, Editura „Casa Școalelor”, București, 1995.
9. JUNG, Carl Gustav, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Editura Trei, București, 2014.
10. MUNTENUȘ, Horia, *Dincolo de Brâncuși*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2002.

ARS POETICA IN THE POETRY OF DETENTION

Lavinia-Ileana GEAMBEI
University of Piteşti

Abstract: Although arisen from the suffering in prisons and camps for anti-communist political prisoners, dominated by terror and injustice, the poetry of detention is not evidence of despair or abandoning of struggle, on the contrary, it stands for human victory which requires a value in an evil and absurd world.
"Imprisoned poets", such as Radu Gyr or Nichifor Crainic did not only become those already well-known in the Romanian literature at the time of their arrest, but also others, who there in seclusion, encountered Poetry, and discovered their creative vocation. Among the representatives of detention poetry, there is a tendency specific to the poets of the 20th century to describe their conception about art, artist and their relation with those for whom they write, about balance between content and form of poetry. Since this is poetry with specific features and status, the imprisoned poet is mainly concerned to illustrate its genesis and functions.
Starting from this premise, the present paper aims to analyse some of the detention creations which can be considered true ars poetica, to highlight the role and specificity of this poetry, as expressed in its lyrics.

Keywords: ars poetica, poetry of detention, genesis, functions, metaphor.

Cu toate că s-au născut din suferinţele îndurate în închisorile şi lagărele pentru deţinuţii politici anticomunişti, unde teroarea şi nedreptatea dominau, poeziile care alcătuiesc capitolul numit lirica detenţiei nu sunt dovezi ale disperării, ale renunţării la luptă, ci, dimpotrivă, ele reprezintă victoria fiinţei umane, care impune un sens într-o lume demonizată şi absurdă.

Tragismul vieţii poeţilor-deţinuţi, anii îndelungaţi de recluziune, cu permanenta ameninţare a exterminării, ni se revelează în versuri impresionante, cu dimensiunile imediate ale terorii, omeneşte simţite şi înfruntate. Dialog tăcut al poetului cu sine şi cu universul, versurile detenţiei s-au născut din suferinţă şi durere şi au ancorat în meditaţie, de aceea poemele depăşesc condiţia circumstanţialului şi dobândesc valenţe ale general-umanului, devenind dovada rezistenţei omului, căci „din toată această ţintuire pe Cruce a ţâşnit sângele sfânt care a făcut posibilă poesia din acest nou Graal” (Vintilă Horia, 1982: VII).

Deşi „poeţi după gratii” nu au devenit doar cei care erau deja consacraţi în literatura română în momentul arestării lor, ca Radu Gyr sau Nichifor Crainic, ci şi alţii care, *acolo*, în recluziune, s-au întâlnit cu Poezia, descoperindu-şi vocaţia creatoare, se observă la toţi reprezentanţii liricii detenţiei tendinţa specifică poeţilor secolului al XX-lea, aceea de a-şi autodefini, în versuri proprii, concepţia despre artă, artist şi raportul pe care îl stabileşte acesta cu cei pentru care scrie, despre echilibrul dintre conţinutul şi forma poeziei. Fiind vorba despre o poezie cu o fizionomie şi un statut aparte, poetul-deţinut e preocupat mai ales de ilustrarea genezei acesteia, de exprimarea funcţiilor cu care e învestită.

Pornind de la această premisă, prezenta lucrare îşi propune să analizeze câteva dintre creaţiile detenţiei care pot fi considerate adevărate arte poetice, pentru a evidenţia rolul şi specificul acestei lirici, aşa cum sunt ele exprimate în versuri.

Volumul postum al lui Radu Gyr, *Sângele temniţei. Stigmate,* se deschide cu o adevărată ars poetica, intitulată sugestiv *Prefaţă la cântece din temniţă*. Poetul a simţit nevoia

unei ,,introduceri lirice". Poezia este construită armonios din patru catrene ce alcătuiesc două secvenţe lirice. Prima secvenţă lirică, cuprinzând primele două catrene, într-un limbaj impregnat de termeni din sfera semantică a urâtului şi a recluziunii, un limbaj simbolic, este o confesiune lirică a celui claustrat, care simte că această condiţie îl copleşeşte şi, pe zi ce trece, îl anihilează, îl apropie de moarte: ,,În aprigele mele belciuge,/ piatra mă-nfulecă, fierul mă suge./ În bezne m-afund, zi de zi, şi-n urât,/ întâi pân' la glezne, apoi pân' la gât.// Curând, o să-mi treacă de gură, de frunte,/ lespedea temniţei, cu gângănii mărunte,/ şi-am să dispar în grozava ei guşă,/ în mugetul ei subteran şi-n cenuşă…". Metafora ,,cenuşii" trimite la ideea de moarte, accentuată şi prin cele trei puncte de suspensie, cu rol stilistic, care încheie această secvenţă lirică.

A doua secvenţă debutează, semnificativ, cu conjuncţia adversativă ,,dar", care transformă acea neputinţă fizică exprimată în versurile anterioare într-o victorie a spiritului. Este vorba aici de biruinţa prin creaţie în detenţia politică din comunism: ,,Dar, hămesit, sub lacăte, chei şi zăvoare,/ de tine, sălbatice, viule soare,/ din carne îmi rup, din dogorâta mea smoală,/ aceste cântece în pielea goală,// şi-n tine le-arunc, în năprasnice-amieze,/ s-alerge, să tropăie şi să necheze,/ slobode, aspre, neţesălate deloc,/ ca nişte cârlane fugare în stepe de foc…". Se remarcă antiteza între *întuneric/smoală* şi *lumină/soare*, simbolizând antiteza între condiţia de claustrat a poetului/lipsa libertăţii fizice şi dobândirea totală a libertăţii interioare, în urma unui traseu iniţiatic, consecinţă a angajării pe calea tainică a coborârii în sine. Prin cele două secvenţe lirice coordonate adversativ, poetul exprimă o idee poetică extrem de profundă. Descoperindu-se ca fiinţă înzestrată cu vocaţia creaţiei, poetul înţelege că, prizonier al unui univers fizic plin de teroare, a greşit drumul, trebuind să încerce o altă cale, ,,inversă", găsind astfel nu în afară, ci în sine deplina libertate. Iată un adevăr general-valabil exprimat în aceste versuri: superioritatea omului asupra destinului potrivnic stă în cunoaştere. În asemenea condiţii, poetul, un fel de salvator al tuturor celor aflaţi în aceeaşi situaţie, descoperă un nou leac tămăduitor: forţa purificatoare a spiritului.

Astfel, închisoarea devine expresie a paradoxului, ea este şi loc al suferinţei, dar şi al bucuriei, ,,imagine de iad decolorat", dar şi loc al împlinirii, ,,şcoală de adevăr" (N. Steinhardt, *Jurnalul fericirii*).

Epitetele ,,(cântece) aspre, neţesălate deloc", ca şi metafora ,,cântece în pielea goală" au în vedere caracterul frust al acestor versuri şi ideea că, sub aspect artistic, ele se pot caracteriza uneori prin asperităţi, pentru că, victorie a spiritului, poeziile respective sunt emanaţii spontane, ele poartă amprenta condiţiilor în care au fost create, fără a se bucura de privilegiul unei operaţii de şlefuire, de cizelare, în vederea desăvârşirii lor.

Enumeraţia verbelor de mişcare ,,s-alerge, să tropăie şi să necheze", ca şi epitetul ,,slobode" (cântece), demonstrează că aceste versuri sunt expresia vieţii în libertate, după care tânjeşte poetul.

Şi poezia *Cântecele mele*, a lui Dumitru Oniga, este o adevărată artă poetică pentru lirica detenţiei, ilustrând geneza acestor versuri şi funcţiile lor. Creată în condiţii nefireşti, sub presiunea realităţilor dramatice din închisoare, această lirică se constituie într-un important document de viaţă şi de istorie furată, denunţând adevăruri greu de imaginat pentru cei ce „n-au stat cu noi în celule" (trimitere la versurile lui Radu Gyr).

Lipsiţi de orice instrument de scris, poeţii deţinuţi au apelat la altfel de „obiecte" care să-i ajute să se exprime liric, aşa cum mărturisesc versurile lui Dumitru Oniga: ,,Condei mi-a fost un ac, un băţ, un cui./ Cu asemenea scule câte nu poţi să spui?!/ Am scris pe săpun, pe geam, pe-un colţ dosit de perete/ Ori pe alte ciudate suprafeţe". Modul în care au luat naştere poeziile este mărturisit liric de mulţi poeţi ai detenţiei: ,,Fără creion, fără hârtie,/ Doar cu speranţă şi credinţă,/ În cea mai neagră suferinţă,/ Aşa făcut-am poezie" (Costin Dacus Florescu, *Fără creion, fără hârtie*).

Varietatea sentimentelor exprimate în aceste versuri este sugerată de Dumitru Oniga prin tripla metaforă „lacrimi, picături de sânge, dureri". Poezia este astfel suferinţă transfigurată, sublimarea acesteia, metafora „sângelui" fiind expresia faptului trăit.

Poetul nu-şi plânge propriile dureri, ci pe ale tuturor. De aceea, aceste „cântece" susţineau, în acelaşi timp, atitudini ale tuturor acelora care, uniţi în convingeri, în idealuri, se identificau unii cu alţii, între zidurile celulelor sau în barăcile coloniilor de muncă forţată. Cei care ascultau poeziile create de poetul-deţinut le considerau o expresie a propriilor trăiri : „Şi îndată se găsea cineva să le-nveţe:/ Schingiuţii, flămânzii, întemniţaţii./ Dornici de lumină, de spaţii,/ Le murmurau după zăvoare, obloane,/ după pereţii obscuri,/ Să le aline dorul de casă, de soare, de păduri./ Unii se regăseau în versuri, în cuvinte/ Şi mulţi le-au luat cu ei în morminte". Regăsindu-se în trăirile eului liric, receptarea şi transmiterea lor mai departe, în mediul închisorilor şi coloniilor, devenea o obligaţie morală, unanim însuşită. De aceea, aşa cum am arătat în lucrarea noastră *Ipostaze ale metaforei în lirica detenţiei* (Piteşti, 2007), între versurile detenţiei şi lirica populară există apropieri, ambele având caracter oral şi colectiv. Poeziile închisorilor sunt majoritatea orale, căci, odată elaborate, au fost transmise, mai ales prin perete, prin alfabetul Morse. Nicolae Steinhardt, trecut prin închisoarea comunistă, autorul *Jurnalului fericirii*, aprecia în mod deosebit acest efort de „compunere a versurilor în minte": „Întocmirea de versuri pe cale mintală este, oricum, o performanţă…" (Steinhardt, 2000 : 65).

Ultimele versuri din poezia lui Dumitru Oniga ilustrează caracterul mesianic al acestei lirici, cu o puternică funcţie socială, căci ea exprimă o totală şi convingătoare încredere că mai devreme sau mai târziu regimul comunist din România se va prăbuşi, că cenzura din literatură va dispărea şi că versurile acestea vor putea fi recuperate şi adunate într-o carte: „Poate când vor buciuma vremile de-apoi,/ Au să vină prigoniţii veacului câte unul, câte doi,/ Să mi le aducă înapoi./ Atunci cred că voi avea şi eu parte/ Să-mi adun cântecele şi să le pun într-o carte".

Aşa cum am afirmat mai sus, pentru mulţi, întâlnirea cu Poezia, descoperirea vocaţiei, a avut loc acolo, în detenţie: „În închisoare s-a născut poetul/ Mai gol ca apa limpede-n fântână" (Vasile Tacu, *În închisoare s-a născut poetul*). Metafora „fântânii" este grăitoare, fiindcă ea are o simbolistică bogată, însemnând „fântâna vieţii sau a nemuririi, sau a tinereţii veşnice, sau fântâna învăţăturii" (Chevalier, Gheerbrant, vol. 2, 1993: 53). Întâlnirea poetului neofit cu Poezia este exprimată prin două comparaţii ce conţin termeni din lumea vegetală: „Cum firul ierbii iese prin zăpadă,/ Cum prima frunză naşte în livadă/ E poezia lui în închisoare…". Deşi „El nu cunoaşte drum în poezie", va face eforturi, va cizela versul, pentru a fi artă, fiindcă arta îi dă putere, îi dă încredere: „Clădeşte cu migală,-apoi dărâmă,/ Din toate îi va rămâne o fărâmă/ De cer albastru şi un strop de soare". În concepţia lui Vasile Tacu, poezia este un amestec de lumină şi culoare, de prospeţime şi infinit, aşa cum demonstrează metaforele „cer albastru" şi „soare". Pentru Vasile Tacu arată poezia presupune efort, meşteşug, ea este expresie, nu doar conţinut: „Pe neted câmp se poticneşte bietul,/ Din mii de forme dibui sonetul/ Drept vas ca să-şi păstreze apa vie". Puterea şi farmecul poeziei sunt sugerate de metafora „apa vie".

Despre necesitatea şi rolul poeziei în detenţia politică din comunism se exprimă Gabriel Ţepelea în *Argument la nişte poeme întârziate*: „Dacă e adevărat că românul e născut poet, puşcăriaşul român a devenit poet sau – în cele mai multe cazuri, cum se spune azi, «consumator» de poezie – şi aici termenul e într-adevăr adecvat – căci poezia, prin virtuţile ei mnemotehnice, a populat celulele cu draperia ei de vis şi uitare, s-a transmis din gură în gură ca în baladele populare şi a devenit supliment mirific cu care mulţi şi-au amăgit porţiile de arpacaş" (Ţepelea, 1992: 5). Gabriel Ţepelea însuşi, filolog renumit, a creat versuri doar în detenţie, devenind astfel „poet după gratii".

Tot Gabriel Ţepelea descrie felul în care se năştea poezia în detenţia comunistă, momentul sacru al inspiraţiei fiind mai ales noaptea, când poetul se simţea liber şi putea „să dialogheze cu muza" până când frigul şi neputinţa îl cuprindeau: „După o imagine, o strofă, după intense căutări, arma soldatului întru cuvinte cădea alături, iar temerarul explorator simţea o surpare lăuntrică, o scufundare în marea neputinţei şi se adăuga sleit la acel cor dodecafonic nocturn al celulei. A doua zi, a treia zi, peste o săptămână, îmbarcarea spre vise era reluată, abandonată şi tot aşa, până când poetul neofit ori consacrat era convins că şi-a găsit drumul" (Ţepelea, 1992: 6).

În poezia închisorii, se întrevede o înverşunată luptă cu sine a omului privat de libertate. Un crez stârnit de violenţa durerii îşi ia o răbdătoare revanşă, ca soluţie posibilă a realităţii absurde: „Mai am o scăpare: refugierea în poezie" (Stănescu, 2000:19), mărturisea Gheorghe Stănescu, şi el trecut prin închisorile comuniste. Aşadar, revanşa se regăseşte în noblețea scrisului. Lirica detenţiei ilustrează calea de la starea de osândă la înălţarea prin creaţie. Meritul poetului-deţinut este de a aduce la lumină o realitate nouă prin puterea imaginii artistice.

Creatorul trăieşte dramatismul conflictului dintre teluric şi ceresc, două intensităţi aflate la distanţe polare, iradiind cu aceeaşi putere, figurate, în unele poezii, prin şerpi, îngeri şi rai, care sunt cele trei etaje ale cunoaşterii biblice. Lupta cu timpul şi cu suferinţa este câştigată de sufletul poet: „Şi-n preajma celui dezbrăcat de vreme/ veţi înţelege-abia ca printr-un fum/ că-n sângele din tâmpla mea de-acum/ s-a prefăcut materia-n poeme" (Andrei Ciurunga, *În casa voastră*). Aşadar, poezia înseamnă transfigurare artistică a realităţii. Poetul caută un mod al învingerii „lutului" (ipostaza veşnicei neîmpliniri) prin avântarea spre stele. Deşi „ascuns între soboli şi rădăcini", sufletul nu este biruit, „mai fâlfâie câte-o aripă de dor", grefă metaforică ce sugerează puterea spiritului creator. Inima s-a hrănit cu visuri, „a strâns un univers/ de calde bucurii care vor fi", deci nu şi-a pierdut speranţa în viitor.

Alteori, poezia este *mesagerul* poetului către lumea de afară: „trimit în lume câte-un sol de vers/ să-i dea de veste că mocnesc aici" (Andrei Ciurunga, *În casa voastră*). Metafora verbală „mocnesc" subliniază zbuciumul interior, lupta cu sine a poetului, cu propriile slăbiciuni, cu suferinţa, dar şi cu dorurile, cu patimile de care este cuprins „aici", departe de lume. Însă poetul ajunge să accepte totul ca pe un dat ceresc, fiindcă din această suferinţă şi durere s-a născut Poezia, care va fi învingătoare, aşa cum sugerează comparaţia finală: „Aşa au fost pesemne anii mei/ sortiţi în îngropatele-nchisori,/ să joace poezia peste ei/ ca flacăra pe vechile comori" (Andrei Curunga, *De profundis*).

În lirica detenţiei, poetul este *alesul* al cărui har trebuie să rodească un fruct rar. Talentul de a crea versuri în asemenea condiţii este dar de la Dumnezeu. Râvnele poetului se îndreaptă spre altare, ochii „osândiţi", „adânci şi simpli ca o rugă" îl caută pe Dumnezeu şi înţeleg că a fi poet, în asemenea condiţii, înseamnă acceptarea destinului lui Iisus: „La început a fost Cuvântul,/ osânda mea, pierzania mea… // Doamne, de când mi l-ai dat, / mă perpelesc pe sute de plite,/ mă tai în nelinişti ca în cuţite,/ mă urc pe cruce necontenit.// Sunt, Doamne, ca Tine, nefericit", „Sânger, Doamne, semăn cu Tine" (Radu Gyr, *Osânda*). Actul creator înseamnă suferinţă, sacrificiu de sine. Înţelegerea vocaţiei de a fi poet drept o „osândă" poate trimite şi la cruntul eveniment din viaţa lui Radu Gyr, condamnarea la moarte pentru poezia *Ridică-te, Gheorghe, ridică-te, Ioane!*. Creaţia are, în acest caz, tristul „privilegiu" de a-şi osândi creatorul.

Poetul damnat poate fi apropiat de legendarul Manole, pe amândoi unindu-i ideea jertfei de sine, pusă la temelia operei pentru a zidi la modul demiurgic, pentru a da expresie artistică existenţei.

Prin puterea de creaţie, sufletul are ceva divin, reuşind să învingă vremelnicia: „Te-ascult duduind peste mine,/ cu pas de cumplit dumnezeu,/ cu tălpi de milenii senine,/ deasupra molozului meu…" (Radu Gyr, *Ce mare eşti, suflete…*). Poezia devine „un pas spre

îndumnezeire", aşa cum mărturisesc şi alte versuri ale lui Dumitru Oniga: „Şi tot efortu-acesta/ Marcat de neputinţi şi poticniri,/ Mai pui o piatră pe un piedestal,/ Mai faci un pas spre îndumnezeire" (Dumitru Oniga, *Sonet 9*). Legătura dintre Artă şi Divinitate este ilustrată, în mod desăvârşit, de unul dintre „cei mai populari poeţi ai detenţiei", Nichifor Crainic, dar în eseurile sale, în care arată că arta este „o schimbare la faţă pe muntele Taborului […]. Arta este salvarea particularului în universal, a vremelniciei în etern… frumuseţea artistică aspiră spre acel climat superior din ale cărui grădini paradisiace s-a fărâmiţat cândva. Cu rădăcini în spaţiu şi în timp, ea năzuie să înfrângă spaţiul şi timpul" (Crainic, 1931 : 261). Şi poezia de după gratii a învins timpul, ieşind la lumină după câteva decenii de ţinere în umbră totală, în „ascunziş".

Ca şi Tudor Arghezi, Virgil Mateiaş, alt poet al detenţiei politice din comunism, încearcă să definească poezia tot ca o împletire a talentului, a harului cu munca, cu migala: „Cântecul e-o născocire vie/ cu daruri, cu păcate şi noroc./ Îl poţi desăvârşi prin îngrijire/ Cum lesne-l poţi zvârli uscat pe foc". Pentru elaborarea poeziei, poetul ar avea nevoie de condiţii fireşti: „Dar pentru asta ar trebui să strig/ Cu glasul Celui ce strigă-n pustie:/ Gătiţi căile Domnului… iar mie/ Daţi-mi creion şi puţină hârtie" (*Cântecul*). Însă, în lipsa hârtiei şi a cernelii, „Am scris cu sânge-n Cer şi pe pământ" (*Ne-am ridicat*). Metafora *sângelui,* din nou întâlnită, subliniază duritatea, grotescul, absurditatea realităţii transfigurate în versuri.

Lumea în care se încheagă poezia este o lume aparte, o lume ascunsă, bogată în înţelesuri, este lumea imaginaţiei, a interiorităţii, lumea libertăţii depline: „Există o lume/ Unde nimeni nu pătrunde/ Deşi-i imensă cum e Universul/ Cu mii de constelaţii, Mii de stele./ O lume-n care se-nfiripă versul,/ E lumea mea… a gândurilor mele" (Simion Lefter, *Cântec din Aiud*). Puterea de detaşare şi de ascensiune în imaginar are efecte terapeutice în patologia sufletească a poetului-deţinut. Pentru el, poezia este „o spărtură în zidul de piatră", o libertate asumată, tragică, ea devine o formă de rezistenţă morală şi psihică, un mod de a rămâne în viaţă. În detenţie, poetul a trăit şi a cunoscut viaţa întemniţaţilor, „fraţi de păcat" (Radu Gyr), şi-a umplut inima de durerile şi de spaimele lor, a îngenuncheat înaintea idealurilor lor şi a crezut în ele: „Da, noaptea târziu, plângeţi şi voi la zăbrele./ Atunci, din celula-mi lumească scot palmele-afară/ lacrima voastră de flăcări să-mi cadă în ele/ şi să facă inel ori brăţară…" (Radu Gyr, *Şi-acolo sus, în văzduh…*). Inelul şi brăţara, prin forma rotundă, sunt simbol al cunoaşterii şi al puterii, al desăvârşirii.

Pentru a rezista, deţinutul îşi creează o filozofie a detenţiei, care să înlocuiască universul din afară, pierdut, poate, pentru totdeauna. Nefericirea împreună cu revolta determină, de multe ori, urzeala textului, ordonează materialul poetic şi-i dau o notă particulară. Aşadar, poezia din detenţie reprezintă şi răzbunare, are funcţie vindicativă, întorcându-se ca un bici, sub forma artei, „a cuvintelor", izbăvind de suferinţă destinul unui popor, al unei colectivităţi: „mi-am pus în ele chin, disperare/ şi toată năpasta şi sângele tot/ şi toată drăceasca mea răzbunare,/ din iadul meu când o scot" (Radu Gyr, *Pe unde-au călcat cuvintele mele*). Stihurile din închisoare se doresc a avea rol social, de revoltă, a fi „cântece luptătoare". Radu Gyr, suflet revoltat, rebel, *Cântăreţul răzvrătit* (cum este chiar titlul uneia dintre poeziile lui), în *Poeţi, călimara-i bolnavă,* schimbă registrul meditaţiei poetice şi-i îndeamnă pe creatorii de versuri să pună în ele „clocotul omului", „sânge", „lavă", „furtună", „mările-n fierberi supreme/ să se zvârcolească-n poeme", metafore covârşitoare pentru tragismul vieţii din temniţă. E răscolitor poemul *Cântec de ură*, în care poetul înalţă către Dumnezeu rugăciunea: „Părinte-Sfânt, blagoslovește,/ zâmbind, şi holda urii mele". Printr-un limbaj foarte plastic, prin asocieri verbale surprinzătoare, ce se împletesc în metafore, *Cântec de ură* transmite mai multe idei poetice: poezia, pentru care foloseşte metafora „spicului", este forma cea mai înaltă şi mai rezistentă de oglindire a vieţii interioare, poezia este un fenomen de „distilare", este esenţă de cuvinte extrasă din limbajul comun, având şi rolul de a răzbuna, de a întoarce prin artă un destin, izbăvindu-l prin suferinţă; poezia poate fi şi o

„floare a răului”, o metamorfoză estetică a suferinţei, pentru că frumosul şi urâtul coexistă: „Aud, ţinându-mi răsuflarea,/ cum prind, mugind, să se ridice/ Amarul, Jalea, Disperarea,/ în lungi, însângerate spice.// E-un clocot surd şi-o grea foşnire/ de lanuri aspre şi barbare./ Dă-i suferinţei unduire,/ dă-i, Doamne, urii mele soare!// Vreau o recoltă-nveninată,/ suflată-n lacrimi şi-n aramă…”. Poemul se încheie într-o manieră deja tipică lui Radu Gyr, cu o imprecaţie cu iz popular: „Să-i ardă mâna cu pucioasă/ cui spicul crâncen mi l-o frânge…/ Din orice pai catran să iasă,/ din orice bob să curgă sânge…”.

Poezia din detenţie a reprezentat „haina” celor osândiţi la ani grei de suferinţă, aşa cum exprimă versurile altei arte poetice: „Cu tine, cântec luptător, mă-mbrac” (Andrei Ciurunga, *Cântec luptător*), pentru că în detenţie viaţa se află sub dominaţia irepresibilă a celor patru semne sinistre: foamea, frica, fierul, frigul. Lirica devine, astfel, ecoul vieţii în tortură, al frământărilor existenţiale.

Poezia concentraţionară trebuie să se inunde de autenticitatea simţirii, să exprime cel mai bine revolta, împotrivirea, ura, chinul îndurerat, dar şi credinţa că va urma totuşi „o filă” din istoria nescrisă cu sânge, ca aceea pe care ei înşişi o scriau: „Iar dacă strofa-n zale mi-o prefa / alăturând metafore cu ură,/ e ca vrăjmaşa sabie obscură/ să nu se mai întoarcă din atac” (Andrei Ciurunga, *Cântec luptător*). Creaţia lirică se doreşte o mărturie peste timp despre adevăruri înfricoşătoare, de aceea în poemul lui Radu Gyr sunt folosite pentru versuri metafore în care se îmbină elemente ale mineralului cu cele ale vegetalului: „Fost-a ca vorbele mele să fie/ gresii amare şi crângi cu zimţi./ Ah, lume, frunzişul meu te sfâşie,/ pietrele mele te rup în dinţi… / Au să rămână grozave, de pomină,/ bolovani îndârjiţi, turburate păduri/ cetini cu izul ca ţuica de comină,/ stânci încruntate de uri…” (Radu Gyr, *Pe unde-au călcat cuvintele mele*).

Andrei Ciurunga, adresându-se „surorii poezii”, ilustrează diferenţa dintre poezia scrisă înainte de a începe anotimpul negativ al temniţei şi cea creată acolo, „înăuntru”, această diferenţă născându-se din realităţile total diferite care au inspirat fiecare etapă artistică în parte: „Fost-ai lampă, licurici,/ şi-ai ajuns acum furtună” (*Soră poezie*). Poezia de „dinainte” exprima, în primul rând, sentimentul frumos al dragostei: „când îmi înfloreai aleea/ primei întâlniri cu ea”. Pe când „acum”, ea devine o armă, o forţă, exprimând sentimente de revoltă, de îndârjire: „Iată-te acum: vuind,/ vii de jos, de nu ştiu unde,/ lave răscolind afunde,/ dinţi de cremene scrâşnind”. Poezia nu mai înseamnă o voce lirică individuală, ci colectivă, fiindcă şi-o însuşesc toţi cei care se regăsesc în mesajul ei: „Ochi ce nu te-au întâlnit/ niciodată, nicăierea,/ dacă ţi-au văzut privirea, lângă tine-au poposit”.

Lirica detenţiei ilustrează „fapte” ce aparţin istoriei individuale şi, deopotrivă, istoriei colective. Această istorie este transfigurată într-un spaţiu poetic, care converteşte viaţa în operă.

Ca în poezia *Testament,* a lui Arghezi, unde poetul nu lasă „drept bunuri după moarte,/ Decât un nume adunat pe-o carte”, şi aceşti poeţi lasă viitorimii bunul cel mai de preţ al lor, opera literară, o operă cu un anumit specific, creată într-un anumit context: „Eu n-am viitorimii niciun surâs să-i las./ Iscălitura pusă pe fiecare carte/ va aminti de neguri, primejdie şi moarte.// Un lanţ ori o cătuşă la fiecare pas/ vor tresări sub versuri trezite de departe,/ din ţara fără soare, cu umbre fără glas.// Mereu hoinarul nume, când eu voi fi popas,/ va povesti de setea fântânilor deşarte,/ sortit, în universul atemporalei arte,/ s-arate miezul nopţii ca limbile pe ceas” (Andrei Ciurunga, *Miezul nopţii*). Opera artistică se adresează posterităţii, pentru care se vrea un „dar”: „Aş vrea să fie versul meu un dar/ Ca lacrima pământului, pe care/ În munţi silhui cu creştetul de var/ O bea o ciută seara din izvoare” (Virgil Mateiaş, *Dorinţa*).

În acelaşi timp, act autentic, încărcat de forţa trăirii şi consistenţa reflecţiei, poezia închisorilor comuniste are rol educativ, este o lecţie pentru generaţiile viitoare: „Cuvintele ard cu văpaie în noaptea de zgură,/ c-am pus în amara, cumplita scriptură,// tot sângele nostru din

rană fierbinte,/ tot aurul strâns de pe scumpe-oseminte./ S-aşternem în stihuri răstriştile toate,/ neamul să le cunoască şi să le-nveţe pe de rost./ Cu toţi laolaltă vom izbuti, poate,/ s-arătăm a mia parte din ce-a fost" (Constantin Aurel Dragodan, *Cenaclu în închisoare*). Faţă de această istorie a durerii, creaţia poetică reprezintă clipa aşteptată a împlinirii.

Intregul univers poetic este străbătut de tensiunea unei bipolarităţi spirituale, fiindcă tensiunea majoră a poeziei acesteia se naşte la intersecţia spaţiului închis al celulei cu spaţiul nedeterminat al imaginarului. Trăirile antinomiilor şi depăşirea lor în năzuinţa continuă către Unitate organizează imaginarul acestei lirici, aşa cum exprimă şi poemul lui Radu Gyr *Ce tare sunt, Doamne*, adevărată artă poetică: „Ar trebui să urlu sub lavă,/ să pier în nemernicie./ Şi, totuşi, viaţa mea ştie/ să rabde mocirla grozavă;/ nimeni ca mine nu-nvie/ din scârbă, din viermi, din otravă,/ nimeni nu trece asemenea mie/ prin iad şi prin slavă".

Esenţa poeziei din închisori şi puterea cuvântului creator sunt bine ilustrate în crezul liric carceral al lui Radu Gyr: „Trăim şi suferim aici în închisoare. Poezia noastră trebuie să se ridice deasupra oricărei grupări politice şi să fie mai mult decât naţională. Suferinţa noastră trebuie să ajungă să fie înţeleasă şi să sensibilizeze întreaga lume cu puritatea ei. Morţii, suferinţele au creat eroi, martiri. Toate aceste crude realităţi trebuie transfigurate pentru a fi poezie, şi miracolul transfigurării vine prin taina Cuvântului. Îmbracă totul în metaforă şi ai spart tiparele normale, spre universul spiritual al infinitului" (Apud Cistelecan, 2000 : 85).

În concluzie, tragismul vieţii din închisoare a fost sublimat în elanul şi măiestria artistului. Lirica detenţiei absoarbe simbolic destinul unei întregi colectivităţi, ea este realitate a realităţii, putere în faţa suferinţei: „Am smuls din mine/ POEZIA:/ gol în faţa suferinţei" (Mihai Rădulescu, *Haiku-urile putrezirii de viu*). În asemenea condiţii, gândul concretizat în cuvânt creator este singurul liber, învestit cu o mare putere, este calea de comunicare cu sine, cu ceilalţi, cu trecutul şi cu viitorul. De aceea, aşa cum exprimă artele poetice, lirica detenţiei îşi revendică mai multe funcţii, printre care pe cea terapeutică, pe cea de rezistenţă, dar şi pe cea socială. Versurile artelor poetice subliniază rolul acestei lirici, puterea cuvântului creator pentru insul claustrat, nevoia de poezie, intensitatea trăirilor exprimate liric, printr-un limbaj uneori dur, colţuros, îndrăzneţ chiar, căci sunt aduse în poezie şi cuvinte ce ar putea fi considerate apoetice, inclusiv termeni triviali, argotici.

Bibliografie

Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. 2, E-O, Bucureşti, Editura Artemis, 1993.

Cistelecan, Ioana, *Poezia carcerală,* Piteşti, Editura Paralela 45, 2000.

Crainic, Nichifor, *Sensul tradiţiei,* în *Gândirea,* anul IX, decembrie 1931.

Geambei, Lavinia-Ileana, *Ipostaze ale metaforei în lirica detenţiei*, Piteşti, Editura Universităţii din Piteşti, 2007.

Horia, Vintilă, *Contra naturam,* în *Poezii din închisori*, culegere de Zahu Pană, [f. l.], Editura Cuvântul Românesc, 1982.

Stănescu, Gheorghe, *Jurnal din prigoană*, Bucureşti, Editura Venus, 2000.

Steinhardt, Nicolae, *Jurnalul fericirii*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000.

Ţepelea, Gabriel, *Anii nimănui,* Bucureşti, Casa Editorială „Cuget, Simţire şi Credinţă", 1992.

GEORGE BARIŢIU – REFLECTIONS UPON THE HOME INDUSTRY REFLECTED IN THE *TRANSILVANIA* MAGAZINE

Gherghina BODA
The Museum of Dacian and Roman Civilization, Deva

Abstract: The dramatic political situation of the Romanians in Transylvania, especially after the year 1867, imposed on them finding new ways and means to promote the national values. One of these ways was impelling the development of the household industry, therefore of the Romanian national costume. The articles published in Transylvania magazine, the press corps of ASTRA written by George Barițiu, insisted on the necessity of maintaining this industry within the context of the major economy. Through this, they are preserved both the pure Romanian values and the national consciousness. Preserving the national identity is connected to the developing and the promoting of the household industry.

Keywords: economy, household industry, Romanians from Transylvania, women ,national costume, national identity.

Personalitate marcantă a secolului al XIX-lea, George Barițiu s-a impus în conştiinţa colectivă a vremii sale prin ideile sale novatoare şi progresiste în cadrul istoriei, politicii, economiei, folclorului, filologiei, lingvisticii, literaturii, culturii, pedagogiei[1], chiar şi muzeografiei[2]. În cei 60 de ani de activitate a scris sute de articole şi studii în care şi-a expus ideile, opera sa ziaristică şi ştiinţifică formând o arhivă uriaşă, adevărată radiografie e epocii.

Concepţiile sale economice sunt dominate de ideile liberalismului lui Adam Smith şi Fr. Liszt, fapt relevat de soluţiile oferite economiei româneşti, soluţii de ordin practic care urmăreau satisfacerea necesităţilor proprii şi impunerea elementului românesc, atât în agricultură, cât şi în industrie, comerţ, transporturi, comunicaţii, finanţe, atât în Transilvania, cât şi în Principatele Române, pe care Barițiu le vedea indisolubil legate[3].

Dezvoltarea micii industrii de casă este percepută ca parte a marii industrii, dar a celei româneşti şi nu a celei străine care domina viaţa economică din Transilvania.

Avântul deosebit al economiei în general şi al industriei în mod special din secolul al XIX-lea, a ridicat probleme atât de natură materială, cât şi morală industriei de casă româneşti. Conjunctura politică nefavorabilă românilor din Transilvania a avut repercusiuni şi în plan economic. Pentru români accesul în clasa marilor industriaşi era dificil şi restrictiv deoarece românii, în marea lor majoritate, nu aveau putere financiară şi nici o legislaţie permisivă, ceea ce îi împiedica să obţină putere economică pe piaţă. De aceea, românii din clasa de mijloc, avându-i ca purtători de cuvânt pe intelectuali, şi-au îndreptat atenţia şi energia spre domenii care le permiteau exprimarea identităţii naţionale fără prea multe restricţii. Unul dintre acestea a fost mica industrie de casă, specifică cu predilecţie mediului rural.

Istoria ne arată rolul deosebit de important al acestei industrii casnice, atât pentru familia, cât şi pentru naţiunea română. Timp de sute de ani ţăranul român şi-a satisfăcut necesităţile cotidiene prin produsele realizate în casă. Atât îmbrăcămintea, cât şi obiectele casnice erau rodul muncii în gospodărie.

---

[1] Vasile Netea, „George Barițiu. Viaţa şi opera", Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1966, p. 16
[2] Gherghina Boda, „G. Bariţ – precursor al muzeografiei româneşti din Transilvania", în *Anuarul Institutului de Istorie „G. Bariţ" Cluj-Napoca*, nr. XLIV/2005, p. 213-221.
[3] Vasile Netea, *op. cit.*, p. 149.

Conştienţi de importanţa menţinerii tradiţiilor într-o perioadă în care naţiunea română era tolerată în propria ţară şi exclusă de la aproape toate drepturile de care se bucurau celelalte naţionalităţi din cadrul Imperiului Habsburgic apoi, după 1867, Austro-Ungar, intelectualii români au încearcat să conştientizeze populaţia românească de averea imensă pe care o aveau la îndemână, şi anume mica industrie de casă. George Bariţiu, unul dintre cei mai aprigi susţinători ai industriei de casă şi ai portului naţional românesc, spunea că „industria domestică la români pe atâta pe cât o au, este ereditatea lor milenară, transpusă prin toate generaţiile" iar capitalul acesteia este capitalul braţelor[4].

Conştient de importanţa micii industrii de casă pentru poporul român, atât din punct de vedere economic, cât şi naţional, George Bariţiu, şi prin intermediul articolelor apărute în revista *Transilvania*, încearcă să demonstreze avantajele enorme pe care le-ar avea aceasta pentru fiecare individ în parte, dar şi pentru avuţia naţională. El încearcă să demonstreze avantajele practicării acestor meşteşuguri de casă făcând calcule simple pe înţelesul tuturor, încercând astfel să-i mobilizeze şi să-i motiveze pe români să nu renunţe la această zestre ancestrală primită şi transmisă din generaţie în generaţie.

În această microproducţie familială, Bariţiu încearcă să releve atât locul bărbatului, cât şi al femeii. Aceasta din urmă însă are un loc de cinste în transmiterea şi menţinerea tradiţiilor casnice milenare. Femeia, asemenea zeiţelor antice, este înnobilată cu toate virtuţile casnice pe care are datoria sacră de a le transmite mai departe fiicelor. În zilele lungi de iarnă, când muncile agricole sunt stopate, femeii îi revine sarcina de a satisface necesităţile casei. Ea, împreună cu fiicele familiei, trebuie să ţină fusul ca să toarcă lâna, inul sau cânepa, să ţească pânza necesară îmbrăcămintei, cearceafurilor, feţelor de masă, merindarilor, să ţească covoarele, cătrinţele, desagii, sumanele şi multe altele cerute de traiul de zi cu zi. Apoi, cu geniul ei artistic, să împodobească toate acestea cu cusături meşteşugite, atât de fine şi de elaborate încât, văzându-i mâinile bătătorite de munca aspră din gospodărie, nu ai crede că pot mânui minusculul ac cu atâta gingăşie şi delicateţe.

În demersul său demonstrativ, George Bariţiu face o distincţie netă între popoarele agricole şi popoarele cu industria mare dezvoltată. El dă exemplu ţara noastră, o parte a Panoniei sau Imperiul Otoman, state eminamente agricole, în care marea industrie nu are mari şanse de reuşită din lipsa capitalului financiar. Chiar dacă aceste ţări erau bogate în materii prime, animale, cereale, vinuri şi multe altele, lipsa banilor lichizi constituia un impediment în calea deschiderii de fabrici sau manufacturi mari care să producă mult şi divers.

Mica industrie de casă este caracteristică tuturor popoarelor încă din antichitate, omul având privilegiul natural de a-şi folosi mintea şi braţele în procesul muncii, reuşind să producă lucruri care să-i satisfacă necesităţile de viaţă. Apariţia ştiinţei şi utilizarea acesteia în procesul muncii, alături de marele capital, a dus la apariţia şi dezvoltarea marii industrii, de acum un concurent al micii industrii de casă.

După Bariţiu, apariţia marii industrii străine în Transilvania a fost percepută ca un real pericol pentru mica industrie de casă românească deoarece produsele fabricate erau mult mai atractive din punct de vedere estetic, mai facil de procurat şi mai ieftine. Pătrunderea acestor produse de fabrică şi în lumea satelor era considerată un flagel care urma să ducă la falimentul industriei de casă româneşti, îndemnând ţăranul la lux şi lenevie.

Bariţiu consideră industria de fabrică o mare devoratoare de materii prime, multe dintre acestea fiind produse de ţărani (cânepă, in, lemn de lucru de diverse esenţe, piatră, var, papură, cărămidă etc.). Dezvoltarea marii industrii ar atrage după sine împuţinarea resurselor materiale rămase la dispoziţia ţăranilor, ceea ce ar avea în timp consecinţe negative asupra micii industrii de casă, deşi, pe de altă parte, ar avea un efect benefic pentru mulţi români

[4] George Bariţiu, „Idei fugitive despre industria de casă şi industria mică", în rev. *Transilvania*, nr. 19/1 oct. 1877, p. 226.

săraci care, intrând în rândul muncitorilor salariaţi din fabrici, şi-ar putea asigura astfel traiul lui şi al familiei[5]. Însă George Bariţiu consideră că acest fapt nu ar trebui să se reflecte negativ în activitatea ţăranului român deoarece munca agricolă şi clima ţării noastre îi lasă mult timp liber, cam 100 de zile pe an dacă se adună duminicile şi sărbătorile. Acestea sunt zile fără ocupaţie, timp liber pe care îl poate folosi confecţionând ceea ce ştie din moşi strămoşi. Românului îi lipseşte însă iniţiativa şi educaţia de a-şi ocupa mereu timpul cu ceva util, de a ştii să-şi folosească cu cea mai mare eficienţă capitalul braţelor şi timpul. Bariţiu îi dă de exemplu pe englezi pentru care timpul înseamnă bani şi care ar trebui să ne servească de exemplu[6]. El îndeamnă tinerii la învăţarea meseriilor care le-ar aduce mai multe câştiguri, cum ar fi confecţionarea uneltelor şi obiectelor gospodăreşti, a plăpumilor, încălţămintei şi a multor altor lucruri pe care le cumpără de la oraşe sau de la meseriaşii saşi sau unguri. Tineretul trebuie îndrumat spre meserii care să satisfacă necesităţile cotidiene şi care să le ridice statutul social, meserii practicate până atunci de alte etnii din Transilvania.

Bariţiu remarcă faptul că unii români consideră că preţul acestor obiecte confecţionate în gospodărie este destul de mic, ceea ce ar face nerentabilă producerea şi comercializarea lor, dar el le demonstrează printr-un calcul simplu că dacă un individ ar lucra în cele 100 de zile numai obiecte în valoare de 20 crăiţari, tot ar câştiga câte 20 de florini în acea perioadă liberă, iar dacă ar fi ajutat şi de un fiu, câştigul ar ajunge la 40 florini, ceea ce ar fi un capital serios pentru o familie săracă[7]. Zilele şi orele pierdute fără pic de ocupaţie pentru milioane de braţe costă atât individul, cât şi naţiunea, care astfel ar avea pierderi foarte mari în bugetul ţării.

O altă consecinţă nefastă a marii industrii, în cea mai mare proporţie străină, ar fi ruinarea morală a populaţiei prin învăţarea acesteia cu luxul şi desfrâul, îndepărtarea de muncă şi obţinerea de către alţii a profiturilor uriaşe, pe care ar putea să le obţină ţara noastră şi nu străinii.

George Bariţiu constată îndepărtarea ţăranului român de cultivarea plantelor industriale tradiţionale, materia primă necesară meşteşugurilor casnice. Nu cu mult timp în urmă, toate comunele şi orăşelele aveau în hotar cânepişti, unde fiecare cap de familie semăna cânepă de vară şi de toamnă pentru familia sa, femeia urmând „a o smulge, topi, usca, meliţa, peptena, hecela, peria, toarce, tortul a-l opări, a-l navadi, a-l ţese, pânza a o înălbi, a croi şi coase după calităţile ei pentru scopurile casei, a-şi pune în rezervă”, apoi din surplus să şi vândă[8]. Se cultiva şi inul, care la aceea vreme era foarte preţuit pentru pânza deosebită care rezulta după ţesut. De obicei preotesele se ocupau cu ţesutul şi vopsitul pânzei de in din care îşi croiau rochii foarte frumoase. Ele, ca toate femeile române, erau atât ţesătoare, cât şi croitorese şi artiste în cusături. Căci de la soţia celui din urmă plugar până la doamnele din saloane, era o cinste pentru femeia română să producă atât costumele, cât şi lucrurile din interiorul caselor. Din mâinile lor au ieşit adevăratele minuni care au făcut obiectul expoziţiilor etnografice organizate de ASTRA la Braşov în 1862 şi la Sibiu în 1881, la expoziţiile universale de la Paris sau Viena, care au uimit lumea prin diversitatea şi unicitatea modelelor expuse, a calităţii, delicateţii şi fineţii cusăturilor. Tot acestea au format patrimoniul primului muzeu românesc inaugurat la Sibiu în anul 1905. Dar schimbările survenite în plan social şi economic au afectat şi lumea satelor, ţăranii renunţând în proporţie tot mai mare la cultivarea şi prelucrarea acestor plante industriale.

Bariţiu afirma că în cadrul gospodăriilor, munca femeilor este poate cea mai importantă. Dacă femeile române ar produce pe zi lucruri de mână făcute în casă în valoare

[5] George Bariţiu, „Idei fugitive despre industria de casă şi industria mică”, în rev. *Transilvania*, nr. 19/1 oct. 1877, p. 227.
[6] *Ibidem*, nr. 20/15 oct. 1877, p. 229.
[7] *Ibidem*, nr. 19/1 oct. 1877, p. 227.
[8] George Bariţiu, „Portulu naţionale la poporulu nostru românu”, în rev. *Transilvania*, nr. 11-12 / 1-15 iunie, 1889, p.84.

de numai 10 cruceri (25 centime), un milion de femei ar produce 10 milioane de cruceri, adică 100.000 de mii de florini sau 250.000 de franci[9]. Iar dacă ar lucra numai 30 de zile pe an, acestea ar câştiga pentru ele 3 milioane.

Prin aceste calcule simple, Bariţiu încerca să demonstreze ce avantaje economice ar avea familiile care ar practica meşteşugurile casnice, fapt care ar duce implicit la îmbunătăţirea condiţiilor de trai şi la ridicarea calităţii vieţii. De aceea, el îndemna femeile române să continue confecţionarea pieselor de îmbrăcăminte populară şi a lucrurilor de interior, care pe piaţa oraşelor aveau o mare valoare, acestea fiind achiziţionate de unii comercianţi de la ţărani şi apoi vândute pe preţuri uriaşe în prăvăliile de la oraşe. Dar dincolo de aspectul pur financiar, aceste obiecte aveau o uriaşă încărcătură naţională şi istorică, modelele acestora fiind transmise din generaţie în generaţie cu sfinţenie, constituind o moştenire culturală şi artistică cu rădăcini antice, chiar de la strămoşii noştri daci. De aceea, producerea lor şi transmiterea generaţiilor tinerea tainelor meşteşugului ţesutului, croitului şi cusutului era nu numai o obligaţie familială, ci şi o datorie naţională. Femeile române, aidoma preoteselor antice, aveau sarcina şi menirea sacră de a transmite peste timp şi dincolo de timp modelele ancestrale în care se regăseau adevăratele rădăcini ale poporului român.

Îndemnurile lui George Bariţiu pentru practicarea în continuare a meşteşugurilor casnice au şi o mare încărcătură naţională şi identitară. El afirma că „Nu aştept ca să ne preparăm în familie toate lucrurile necesare în viaţă; doresc numai ca să învăţăm a ne folosi de tot timpul pus nouă de Dumnezeu la dispoziţie, a-l capitaliza pentru noi şi pentru descendenţii noştri în decursul tuturor secolelor”[10].

Bibliografie
Cărţi

NETEA, Vasile, „George Bariţiu. Viaţa şi opera”, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1966

BODA, Gherghina, „G. Bariţ – precursor al muzeografiei româneşti din Transilvania”, în *Anuarul Institutului de Istorie „G. Bariţ” Cluj-Napoca,* nr. XLIV/2005

Periodice

Transilvania, nr. 19/1 oct. 1877
Transilvania, nr. 20/15 oct. 1877
Transilvania, nr. 11-12 / 1-15 iunie, 1889

[9] *Ibidem.*
[10] George Bariţiu, „Idei fugitive despre industria de casă şi industria mică”, în rev. *Transilvania*, nr. 20/15 oct. 1877, p. 230.

A GENDER-NEUTRAL LANGUAGE: MYTH OR REALITY?

Giulia SUCIU
University of Oradea

Abstract: We construct and represent ourselves to others through language, therefore language plays a crucial role in displaying ourselves as gendered persons. The present article tackles the topic of gender-neutral language, trying to answer the questions: 'Does society have to change before language can?' or 'Can language bring about changes in society?' 'Is a gender-neutral language a myth or a reality?'

Keywords: objective language, gender, sexism, connotation, society.

I can't live with you
But I can't live without you.
I can't let you stay
But I can't live if you go away.."
Queen

In a society in which gender is deeply rooted, in which everything is classified according to gender (among others), gender is not likely to disappear. Like it or not, apparently gender is here to stay. We construct reality and represent ourselves to others through language; language plays a crucial role in displaying ourselves as gendered persons and it often reflects the sexist nature of a society.

Gender is a burden for both men and women. To have to maintain connection with the others, while displaying your expertise, to always fight to establish your status in a hierarchical society can be very exhausting for men. To strive to maintain status while avoiding conflict, and avoid appearing better than the rest can be a burden for women.

William Satire (alias Douglas Hofstadter) [1] summarizes his feelings about non-sexist English as follows "My feeling about non-sexist English is that it is like a foreign language that I am learning. I find that even after years of practice, I still have to translate something from my native language, which is sexist English. I know of no human being who speaks non-sexist as their native tongue." But if men complain about learning a foreign language, what should women say about talking for centuries in a man-made English?

But even though gender is here to stay, there are a few changes than can be made so that living with gender would be a bit easier for women, since the way gender is reflected in language affects them in the first place. But this brings us to an essential question: *Does society have to change first before language can?* or *Can language bring about changes in society?*

Some researchers embraced the former scenario, claiming that language should be left alone, because in a society where women are equal to men language will take care of itself and will eventually reflect the changes that occur in society.

Others are for the language reform, mainly feminists, claiming that as long as women use a man-made language, changes in society will not take place. A man-made language encodes not only men's view of the world, but also the conviction that they are superior to women. They achieve this at the semantic level by suggesting that everything that is

[1] Cameron Deborah (1990) *The Feminist Critique of Language: A Reader*. London: Routledge p.195

connected with women has a negative connotation. Thus women are forced to perceive language not only through the lens of maleness but also through the lens of misogyny. Another aspect has to be taken into account when proposing linguistic reforms: such reforms depend on the type of language in question. For instance in English, such reforms aim at neutralization or de-gendering, while languages such as French, which is more gender-marked than English, aims at visibility in what gender is concerned, that is re-gendering. Therefore feminists are determined to replace sexist words with gender-neutral words, to re-spell words that contain the words *man* or *his* like *mankind*, *history*, *woman* etc., to eliminate the pejorative meaning of words like *lady*, *spinster* etc., to eliminate titles such as Miss and Mrs.(which openly express a woman's availability due to ownership by a male) in favour of Ms. They underline the idea that such changes must take place at discourse level, because simply changing words in language would not serve their purpose.

Since women have so far used a man-made language, they haven't been able to transmit, to encode in the language their own experiences and attitudes. That is why feminists have aimed at writing feminist dictionaries which would illustrate women's linguistic contributions and their reflection of the world around them. Chris Kramarae and Paula Treichler[2] set out to write such a dictionary that would recognize women's contributions to the language as creative speakers. They claim that so far dictionaries have been written mainly by men (that is man-made dictionaries), who obliterated women's linguistic achievements through their constructions of definitions. In their dictionaries women are rendered invisible, reduced to stereotypes, ridiculed or trivialized. In their point of view a dictionary does not only reflect sexist social attitudes but it also preserves and recreates stereotypes. Let's take for instance the word nerves; two online English dictionaries[3] provide the following sentences to illustrate the meaning of the words:

She *was a bundle of nerves* (= very nervous) *before the audition.*

The journey tested ***her*** *nerves to the full.*

The above examples clearly point out that nerves are a feminine feature; only women are entitled to have a fit, only women have nerves etc. A non-sexist language is a language that doesn't eliminate either women or men, that doesn't discriminate against either women or men. It presupposes a re-consideration of words, so that they become sexually neutral. Thus *mankind* becomes *humanity*, *policeman*, *police officer*, *forefathers – ancestors* etc. *They* should be used as a singular pronoun, instead of *he* etc.

A variety of feminist perspectives appear in this popular dictionary[4], whose entries use definitions as a way of showing how women have contributed to the development of language and the ways in which many of them perceive it now.

"CRAFT: A term used by men to demote, from fine art, the work of women who use fabric and stitches rather than paint."

"STRANGERS: Unknowns who, if male, are not to be trusted. Knowns are not to be trusted either."

In writing this dictionary, Chris Kramarae and Paula Treichler do not claim objectivity and are under no illusions that by simply writing a dictionary of women's words they will solve the inequalities present in language and society. Their dictionary is simply a critique of current and past practices, commenting on how some forms of language are privileged over others.

[2] Kramarae, C. and Paula A. Treichler. 1996. *A Feminist Dictionary.* Chicago: University of Illinois Press.
[3] http://www.askoxford.com/?view=uk
http://dictionary.cambridge.org/results.asp?searchword=nerves
[4] http://www.press.uillinois.edu/s97/kramarae.html

However, it is not possible to change or eliminate all sexist words in a language and what is more, sexism arises not in the very words, but in the way they are used by the speakers. They used them in such a way that betrays society's stereotypes where men and women are concerned. It goes without saying that society's perception of men and women should change so that a linguistic reform might be possible.

This is clear in people's attempt to use politically correct words. It has been noticed that words such as *chairperson*, instead as *chairman* are much more likely to be used when referring to women. The fact that people tend to use politically correct words only when referring to women, makes us wonder how efficient feminist reforms of the language really are. As Deborah Cameron[5] pointed out "In the mouths of sexists, language can always be sexist". Although men try to use politically correct words, to express equality between men and women, the way they use such words is proof enough that their attitude towards language change, towards women does not match language usage. Language reforms are still filtered through the lens of the dominant social values and attitudes that is why new theorists warn that a non-sexist language is an illusion because "language is pervaded by sexism and women are alienated from it because it is controlled by men.[6]

Critics have labeled women's attempts to reform the language as ridiculous and they did not miss a chance to make fun of their attempts, suggesting for example that from now on, *Manchester* should be named *Personchaster*. Their attitude suggests that women's attempts to reform the language, are like women in general: trivial and ridiculous. Simon[7] claims that attempts to reform language are "nonsense that produce linguistic absurdities leading to a bastardizing of language." In his view, the proposal to change the spelling of *women* in *wimin*, reveals anti-male fanaticism.

Men feel threatened by women's re-assessment of values; it clearly poses a threat to a patriarchal moral order in which man's natural right is to dominate women and they blame it all on feminists.

What is important is the fact that all this research in the field of language and gender has led to the concepts of masculinity and femininity being challenged. "People are re-evaluating what is 'right' and 'good' in practical terms of what is real…For the human race to survive, males will have to define themselves as less aggressive, and in order for womenkind to lift themselves out of their depression, females will have to define themselves as more aggressive".[8]

REFERENCES:

- Baron, Dennis. 1986.*Grammar and Gender.* New York: Yale University Press
- Bolinger, Dwight. 1980. *Language: the Loaded Weapon*. Longman Publishing Group
- Cameron, Deborah 1985. "What has gender have to do with sex" *Language and Communication*, 5
- Cameron, Deborah 1987. *Feminism and Linguistic Theory*. London : Macmillan
- Cameron, Deborah. 1990. *The Feminist Critique of Language : A Reader*. London : Routledge
- Coates, Jennifer. 1986. *Women, Men and Language*, London: Longman.

[5] Cameron, Deborah (1985). "What has gender have to do with sex" *Language and Communication*, 5 p.90
[6] Cameron, Deborah (1987) *Feminism and Linguistic Theory*. London : Macmillan p.4
[7] cited in Romaine, Suzanne. *Communicating Gender*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1999 p.298
[8] Key, Mary Ritchie. *Male/Female Language: With a Comprehensive Bibliography*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1975 p.28.

- Coates, Jennifer and Beryl Madoc-Jones. 1997. *An Introduction to Women's Studies,* UK: Blackwell Publishers
- Key, Mary Ritchie. 1975. *Male/Female Language: With a Comprehensive Bibliography*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- Kramarae, C. and Paula A. Treichler. 1996. *A Feminist Dictionary.* Chicago: University of Illinois Press.
- Kimmel, Michael. 2000. *The Gendered Society.* New York: Oxford University Press
- Lakoff, Robin. 1975. *Language and Woman's Place*. New York, Harper and Row
- Mills, Sarah ed. 1995. *Language and Gender (Interdisciplinary Perspectives)* London: Longman
- Romaine, Suzanne. 1999. *Communicating Gender*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates,.
- Spender, Dale. 1980. *Man Made Language*. London: Pandora Press.Harper Collins Publishers

ELECTRONIC SOURCES

- http://www.askoxford.com/?view=uk, retrieved on December 2014
- http://dictionary.cambridge.org/results.asp?searchword=nerves, retrieved on December 2014
- http://www.press.uillinois.edu/s97/kramarae.html, retrieved on November 2014

INDIVIDUAL AGENCY IN HISTORY? GOETHE AND TOLSTOY ON "NAPOLEON BONAPARTE" CASE

Mădălin ONU
"Al. Ioan Cuza" University of Ia;i

Abstract: The question we aim to answer in the present paper is the fallowing: it is possible for a single individual to change the course of universal history? We want to provide a comparative approach following the writings of two great authors from different cultural areas (Goethe and Tolstoy), concerning what we might call the "Napoleon Bonaparte" case. In this purpose we will discuss the particular meaning in which Goethe employ the term "Daimonic" for describing the French emperor personality. In parallel we will study the opposed explanation provided by Tolstoy his the novel "War and Peace", regarding the war leaded by Napoleon against the Russians. Finally, we wish to suggest a resolution to this dilemma based on the principles of Hegelian philosophy of history, which appears to reconcile the two opposing viewpoints.

Keywords: Napoleon, Goethe, Tolstoy, Agency, Philosophy of History

I. *Daimonicul* Napoleon (Johann Wolfgang von Goethe)

Reflecţiile filosofice ale marelui poet german se articulează în jurul dorinţei de a depăşi limitările intelectuale ale iluminismului şi de a găsi o cale veritabilă de cunoaştere, nesupusă contingenţei şi incertitudinii sentimentului[1], aşa cum era promovată de unii autori romantici. El se străduieşte să surprindă, distanţându-se de aceştia din urmă, lumea spirituală în unitatea şi coerenţa ei, iar asta promovând rolul intelecţiei, fără însă a reduce totul la ea aşa cum procedau primii. Din contra, el solicită mai curând un travaliu metodic eficace, asemănător celui lui Faust sau al lui Wilhelm Meister în ultima parte a romanului. Mai mult, în ochii poetului de la Weimar, nu putem ajungem la o cunoaştere a spiritului unei epoci decât urmărindu-i manifestările exterioare, dezvoltarea şi activitatea concretă. Căci acestea sunt cele care îi conferă semnificaţie si doar prin intermediul lor este posibilă comprehensiunea ei. Prin urmare, ceea ce trebuie căutat de-a lungul istoriei sunt operele măreţe şi personalităţile superioare[2]. Sunt binecunoscute reflecţiile lui Goethe despre geniu şi despre *daimon* în cazul creaţiei artistice sau atunci când este avută în vedere acţiunea politică a conducătorilor. Şi ele fac ca, la întrebarea dacă acţiunea personală liberă asemenea celei lui Napoleon Bonaparte poate influenţa direct cursul istoriei, răspunsul sau să fie unul afirmativ.

Fascinaţia poetului german pentru Napoleon este deseori afirmată. În convorbirea cu Eckermann din 17 ianuarie 1827, de exemplu, el spune că, dacă am vrea să decorăm o cameră cu picturi înfăţişând faptele împăratului, ea ar trebui să fie una foarte mare pentru a le putea cuprinde pe toate[3]. Mai târziu, pe 11 martie 1828, Goethe compara viaţa lui Bonaparte cu cea a unui semi-zeu: energică, neobosită, trăită din bătălie în bătălie şi din victorie în victorie.

[1] Hegel, de pildă, este mult mai radical în acest sens. Căci el nu adamite sub nici o formă o sintagmă asemenea celei lui Faust "Gefühl ist alles" ("Sentimentul este totul") referitoare la religie. Cf. Nicolai von Bubnoff, "Goethe und die Philosophie seiner Zeit", în *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Vol. 1, Nr. 4, 1947, p. 556.
[2] René Berthelot, "Goethe et Hegel", în *Revue de Métaphysique et de Morale*, Vol. 38, Nr. 3, 1931, p. 397.
[3] J. W. Goethe, *Gespräche*, Band 6, Herausgegeben von Woldemar Freiherr von Biedermann, Leipzig, 1889–1896, p. 15.

Destinul său, spunea atunci autorul lui *Faust,* "a fost mai strălucitor decât tot ceea ce a văzut lumea înaintea lui şi probabil decât ceea ce va mai vedea"[4].

Ceea ce ne atrage atenţia în acest moment este însă felul în care Goethe explică posibilitatea acestui tip de acţiune individuală. Nucleul viziunii sale trebuie căutat în discuţia pe care o purta cu Eckermann cu un an înainte să moară. Iată ce spunea el în martie 1831:

[Napoleon] a fost în mod complet [de natură daimonică]. Iar asta în cel mai înalt grad încât este greu să îl comparăm pe altcineva cu el. (...) Creaturi daimonice de acest tip au socoti grecii că sunt printre semizei.[5]

Înaintea enunţului citat, Goethe indicase deja sensul în care acest conceptul-cheie trebuie înţeles, anume ce ceva ce se sustrage explicaţiilor raţionale. De asemenea, după ce îi atribuie împăratului francez caracterul daimonic, aduce o precizare esenţială: daimonicul nu trebuie atribuit unei fiinţe supranaturale negative, aşa cum este Mefisto:

Daimonicul (...) este ceea ce nu poate fi declanşat prin raţiune şi prin intelect. (...) El nu rezidă în natura mea ci eu sunt supus lui. (...) Mefisto este o creatură prea negativă. Daimonicul se manifestă pe sine într-o forţă cu totul pozitivă. Printre artişti (...) el este întâlnit mai mult printre muzicieni, mai puţin printre pictori. La Paganini el se arată în cel mai înalt grad (...).[6]

Conceptul daimonicului nu trebuie înţeles, aşadar, nici în sensul în care apare în scrierile teologice: demonul – îngerul căzut. Semnificaţia corectă este, mai degrabă, cea pe care o folosesc anticii, îndeosebi, Platon. Se cuvine să insistăm câteva clipe asupra sa pentru a putea apoi elucida sensul în care Goethe justifică posibilitatea efectelor decisive ale acţiunii conducătorului Napoleon în cursul derulării istoriei.

Daimonicul, în maniera în care era privit de antichitatea greacă, este acel ceva care facilitează dezvăluirea misterioasă (diferită de cea discursivă şi ivită destul de rar) a ideilor şi dorinţelor divine. Prin el, mai exact, este aruncată o punte de legătură de natura transcendentă (de care are parte, uneori, artistul, geniul) între lumea sensibilă şi cea inteligibilă[7].

Acest înţeles a fost preluat şi adus în cultura germană în timpul mişcării *Sturm und Drang*. Hamann, de pildă, vorbind despre *daimonul* lui Socrate, insistă asupra caracterului său anti-raţional. Daimonul se iveşte asemenea unei manifestări religioase şi întrerupe cursul logico-dialectic al gândirii. Mai mult, Herder îl pune în legătură cu forţele ascunse ale naturii. "Pentru Herder, *Dämon* reprezintă acel aspect al umanităţii prin care panteisticele *Kräfte* ale naturii ajung la expresie"[8]. Balanţa poate fi echilibrată de om. Prin travaliul formării (*Bildung*), tensiunea dintre natură şi individul istoric poate fi depăşită.

Imaginile celor doi se regăsesc în sensul conferit de Goethe conceptului. Din capul locului trebuie însă observată ambivalenţa[9] folosirii termenului *daimon* în scrierile poetul

[4] *Ibidem*, p. 273.
[5] "Napoleon, sagte ich [Eckermann], scheint dämonischer Art gewesen zu sein. Er war es durchaus, sagte Goethe, im höchsten Grade, sodaß kaum ein anderer ihm zu vergleichen ist. (…)Dämonische Wesen solcher Art rechneten die Griechen unter die Halbgötter" (Eckermann, 2 martie 1831) – J. W. Goethe, *Gespräche*, Band 8, *ed. cit.*, p. 36.
[6] "Das Dämonische (…) ist dasjenige, was durch Verstand und Vernunft nicht auszulösen ist. In meiner Natur liegt es nicht, aber ich bin ihm unterworfen. (…)Mephistopheles ist ein viel zu negatives Wesen, das Dämonische aber äußert sich in einer durchaus positiven Thatkraft. Unter den Künstlern (…) findet es sich mehr bei Musikern, weniger bei Malern. Bei Paganini zeigt es sich im hohen Grade (…)" – *Ibidem*, p. 37 – 38.
[7] Angus Nicholls, *Goethe's concept of the daemonic*, Camden House, New York, 2006, p. 37.
[8] *Ibidem*, p. 98.
[9] Cf. *Ibidem* p. 228.

german. Pe de-o parte, prin el este desemnată, în *Poezie şi adevăr*, capacitatea sau puterea artistului de a mijloci legătura dintre terestru şi divin, dintre individul istoric şi forţele naturii. Dar acelaşi daimon iraţional este şi cel care îi obstrucţionează scopurile, proiectele şi îi ascunde misterul. El blochează sinteza scoţând la iveală contradicţii ce depăşesc capacitatea raţională de explicaţie. În ceea ce priveşte relaţia omului cu absolutul, Goethe vorbeşte despre un tip particular de contemplaţie provocată de daimon. În domeniul creaţiei artistice, cum am văzut deja, daimonul ghidează desăvârşirea adevăratei opere, în sensul hegelian al termenului (o operă veritabilă care, am spune noi pe urmele autorului *Fenomenologiei spiritului,* întruchipează conceptul ei). Datorită lui poetul dă naştere unor imagini (*Bilden*) ce au capacitatea de a descoperi şi înfăţişa privirii ceea ce nu poate fi explicat pe cale raţională[10]. Un caz particular este mitul, naşterea lui fiind traversată de la un capăt la altul de suflul daimonului. O a treia conotaţie a conceptului goethean vizează domeniul eroticului. Aşa se întâmplă în cazul lui Werther când daimonul iraţionalul care guvernează acest afect îl împinge la sinucidere. La celălalt pol, omul de ştiinţă însuşi, omul raţional *par excellence*, interferează cu misteriosul daimon în efortul lui de a cuprinde şi explica natura. Căci acesta îi insuflă acea intuiţie euristică, acea inspiraţie genială care îl face să descopere ceea ce, în faţa minţii obişnuite, ar rămâne ascuns. Dar tot el este şi cel care ascunde tainele naturii. Obstrucţionarea o resimte din plin Faust în timpul cercetărilor sale. În sfârşit, conceptul este transpus de Goethe asupra domeniului politic. Daimonică este acea capacitate extraordinară a omului de acţiune. Întruchiparea sa este Napoleon Bonaparte, ale cărui decizii şi fapte fac istorie.

Acestea fiind spuse suntem în măsură să detaliem sensul ideii enunţate mai sus. Napoleon este, pentru poetul german, agentul istoric liber. Iar asta în virtutea personalităţii sale extraordinare, daimonice. Împăratul posedă acea forţă non-raţională a geniului. Ea îi permite sa acţioneze şi îi ghidează deciziile, dar tot ea este şi cea care îl îndeamnă la înţelepciunea şi la moderaţia de care dă uneori dovadă[11]. În virtutea genialităţii sale politice el poate controla destinul producând o opera socială, întocmai cum artistul îşi produce opera măreaţă. De aici şi atracţia lui Goethe pentru personalitatea sa puternică, pentru energia sa nestăvilită dar şi pentru felul în care întruchipează "un mod necondiţionat reprezentativ al puterii autocratice în acele timpuri în care autoritatea monarhiei devenise necugetată"[12]. Iată cum îl caracterizează poetul în conversaţie cu Eckermann din 11 martie 1828:

[Napoleon era] mereu iluminat, întotdeauna clar şi înzestrat la orice oră cu suficientă energie pentru a înfăptui orice considera a fi avantajos şi necesar. Viaţa lui este asemenea cele unui semizeu, purtată din bătălie în bătălie şi din victorie în victorie. Putem spune foarte bine despre el că era într-o stare de continuă iluminaţie. De aceea destinul său a fost atât de strălucitor cum nu a mai văzut lumea înaintea lui şi cum probabil nu va mai vedea după el.[13]

Forţa sa nu este una de tip moral ci una naturală, ce se manifestă în acţiunii şi care, deci, nu poate fi judecată decât prin prisma efectelor sale, nu prin intermediul normelor

[10] Angus Nicholls, *op. cit*, p. 234.
[11] Goethe spune, în convorbirea cu Eckermann din 6 decembrie 1829, că, asemenea ruşilor care nu s-au dus la Constantinopol, Napoleon a fost moderat fiindcă nu s-a dus la Roma – J. W. Goethe, *Gespräche*, Band 7, *ed. cit.*, p. 163.
[12] W. Daniel Wilson, "Goethe and the political world", în Lesley Sharpe (ed.), *The Cambridge companion to Goethe*, Cambridge University Press, 2002, p. 215.
[13] "Immer erleuchtet, immer klar und entschieden, und zu jeder Stunde mit der hinreichenden Energie begabt, um das, was er als vortheilhaft und nothwendig erkannt hatte, sogleich ins Werk zu setzen. Sein Leben war das Schreiten eines Halbgottes von Schlacht zu Schlacht und von Sieg zu Sieg. Von ihm könnte man sehr wohl sagen, daß er sich in dem Zustande einer fortwährenden Erleuchtung befunden; weshalb auch sein Geschick ein so glänzendes war, wie es die Welt vor ihm nicht sah und vielleicht auch nach ihm nicht sehen wird." - J. W. Goethe, *Gespräche*, Band 4, *ed. cit.*, p. 273.

sociale ale simţului comun. La fel cum Socrate era condus, pe planul gândirii, de daimon, aşa şi Bonaparte în planul acţiunii concrete.

II. Napoleon - pion al destinului universal (Lev Tolstoi)

Din estul Europei răsună însă, cu ecou poate la fel de puternic, un răspuns total opus. El vine din partea marelui scriitor rus Lev Tolstoi. La antipodul concepţiei filosofico-istorice a lui Goethe se situează Napoleon - împăratul supus destinului, din romanul *Război şi pace*. Tezele lui Tolstoi sunt următoarele: Prima: în istorie nu există personaje strict negative sau pozitive. Aceste atribute nu pot fi decât, cel mult, unele prin care pot fi caracterizate etapele formării lor. A doua: viaţa socială reală, cea din care se dezvoltă firul istoriei, este diferită de irumpţiile extraordinare asemenea celor ale eroilor. În sfârşit, ultima teză, şi cea mai importantă, susţine că istoria este înfăptuită de actanţi mânaţi de anumite forţe, diferite de cele ale naturii sau de acea putere demoniacă încarnată într-un agent particular:

E destul să pătrundem în esenţa fiecărui eveniment istoric, adică în acţiunea întregii mase de oameni care a luat parte la eveniment, pentru ca să ne convingem că voinţa eroilor istoriei nu numai că nu conduce acţiunile maselor, ci este, dimpotrivă, condusă tot timpul de acestea.[14]

Istoria începutului secolului al XIX-lea îşi are cursul ei propriu şi nu este opera voinţei individuale a lui Bonaparte[15]. Faptele sale nu sunt, în realitate, decât rezultatele forţelor şi înclinaţiilor societăţii[16]. Întâmplarea şi geniul, spune Tolstoi, "nu indică nimic cu adevărat existent şi, de aceea, ele nu pot fi definite. Aceste cuvinte indică doar un anumit grad de înţelegere a fenomenelor (…) Văd o forţă care produce un efect disproporţionat faţă de însuşirile general umane; nu înţeleg cum de se produce un efect şi spun: *geniu*"[17]. În consecinţă, atunci când ele se întorc împotriva lui Bonaparte, împăratul este înfrânt. În viziunea lui Tolstoi cel care a înţeles acest lucru este generalul Kutuzov. El nu a salvat Rusia printr-o acţiune zbuciumată de cuceritor, ci aşteptând şi acţionând numai după ce destinul şi-a schimbat cursul. Înţelepciunea l-a determinat să nu asculte de generalii săi (care nu au înţeles că deciziile militare radicale nu pot schimba cursul evenimentului), fapt ce a salvat poporul pentru care lupta. Firește, Tolstoi uită se menţioneze că aşa a procedat şi împăratul francez în anumite situaţii. Dar această omisiune nu îi infirmă teza ci, mai curând, o susţine.

Pentru scriitorul rus istoria nu este nici pe departe obiectizare a planului făcut de un anumit om mare, la fel cum o bătălie nu poate fi controlată strategic de general. Acest lucru reiese din monumentala descrie pe care o face, în romanul său, luptelor de la Borodino, lupte ce au atras după sine ocuparea Moscovei şi, mai târziu, fuga francezilor, fără a mai fi dată nici o altă mare bătălie[18]. Acolo s-a văzut cu destulă claritate forţa colectivă sub imboldul căreia luptă soldaţii precum şi faptul că orice strategie şi ştiinţă militară este departe de a fi una de

[14] Lev Tolstoi, *Război şi pace*, Vol. II, Editura Art, Bucureşti, 2006, p. 427. Din această cauză el adaugă: "Descoperirea acestor legi [ale istoriei] este cu putinţă numai atunci când renunţăm cu desăvârşire să căutăm cauzele în voinţa unui singur om"

[15] "Providenţa a făcut ca toţi aceşti oameni, năzuind la atingerea scopurilor personale, să contribuie la realizarea unui rezultat uriaş de care nici un om (nici Napoleon, nici Alexandru şi cu atât mai puţin vreunul din cei care au luat parte la acest război) n-a avut nici cea mai neînsemnată idee" – Lev Tolstoi, *Război şi pace*, Vol. II, *ed. cit.*, p. 95.

[16] "Faptele mărturisesc de la sine că nici Napoleon n-a prevăzut vreun pericol în marşul către Moscova şi nici Alexandru şi comandanţii armatei ruse nu s-au gândit pe atunci la o ademenire a lui Napoleon, ci au avut tocmai gândul potrivnic" – *Ibidem*, p. 97.

[17] *Ibidem*, p. 592.

[18] *Ibidem*, p. 477.

tipul celor naturale, aşadar una care să poată genera concluzii exacte şi predictibilitate. În consecinţă, Tolstoi susţine că adevărata puterea care mişcă istoria este diferită de raţiunea individului uman. Istoria se întâmplă exact acolo unde pare mai anistorică. Nu oamenii mari sunt cei care înfăptuiesc progresul conform planului lor, ci dorinţa colectivă prin complexul ei de forţe psihologice. După 1800 acestea au generat o mişcare de la vest spre est urmată, apoi, de una în sensul opus[19]. Explicaţia poate fi pusă, în opinia autorului rus, pe seama ideii lui Pascal: nefericirea constă în faptul că oamenii nu pot sta liniştiţi în camerele lor.

Consideraţiile menţionate îl conduc pe Lev Tolstoi la următoarele concluzii: istoria poate fi descrisă având o latură verticală şi una orizontală. Pe verticală avem o sumă infinită de evenimente legate cauzal. Dar multitudinea şi complexitatea conexiunilor duce la imposibilitatea predictibilităţii.

E de înţeles că acestea şi multe altele încă, grămezi nenumărate şi nesfârşite de cauze în cantităţi ce depind de nesfârşita varietate a punctelor de vedere să li se fi prezentat contemporanilor drept cauze ale războiului. Dar pentru noi – posteritatea – pentru noi cei care avem în întreaga lui imensitate viziunea evenimentului şi-i pătrundem înţelesul simplu şi înfricoşător, aceste cauze apar neîndestulătoare. Pentru noi e de neînţeles ca milioane de creştini să se ucidă şi să se tortureze unii pe alţii, doar pentru că Napoleon era dornic de putere, Alexandru dârz, politica Angliei vicleană şi ducele de Oldenburg jignit.[20]

De asemenea, înlănţuirea lor strică minimizează rolul agentului liber. El acţionează fiind supus mediului, inconştientului şi epocii istorice. *Destinul*, pentru Tolstoi, este un concept care subsumează această triplă influenţă.

Latura orizontală a istoriei, pe cealaltă parte, este constituită de acele forţe misterioase care acţionează într-un anumit moment şi schimbă cursul devenirii, aşa cum s-a întâmplat în timpul bătăliei de la Austerlitz din 1805 când tabăra mai numeroasă şi cu şanse mai mari de izbândă a pierdut (fapt cauzat de morala trupelor şi de o serie de alte elemente asemenea)[21]. Acest aspect este avut în vedere de Tolstoi atunci când vorbeşte despre forţele sociale libere ce nu pot fi surprinse cu ajutorul logicii. Printre ele autorul include valorile, contravalorile, stările transmise nonverbal ş.a.. Cel ce face istorie este cel care le înţelege şi care se supune direcţiei lor providenţiale. Din acest punct de vedere Kutuzov nu este subordonat istoriei ci absolutului. Napoleon, în schimb, nu este liber. Este supus primeia şi, din această cauză, este mai mult victimă decât lider al devenirii istoriei universale.

Contradicţia cu care avem de-a face în acest moment este următoarea: pe de-o parte, pentru Goethe, Napoleon încarnează agentul care, acţionând liber, are capacitatea de a schimbă cursul istoriei. Acţiunea sa este posibilă în virtutea personalităţii sale daimonice (în sensul particular pe care poetul german îl conferă conceptului). Pe cealaltă parte Napoleon, în viziunea lui Tolstoi, nu poate modifica istoria universală prin propria voinţă ci acţionează supus destinului (concept folosit, de asemenea, într-un sens particular de scriitor).

Ca soluţie a acestei diferenţe radicale de perspectivă propunem răspunsul ce poate fi extras din scrierile lui Hegel. La prima vedere el pare să susţină teza lui Goethe. Napoleon este - conform binecunoscutului fragment din scrisoarea redactată în 13 octombrie 1806 (ziua în care Jena, oraş în care locuia în acea perioadă, a fost ocupată de trupele franceze) şi adresată teologului şi fostului său coleg Friedrich Niethammer - *sufletul lumii călare*.

[19] *Ibidem*, p. 646.
[20] *Ibidem*, p. 8.
[21] "Pentru studierea legilor istoriei trebuie să ne schimbăm în întregime obiectul cercetărilor: să-i lăsăm în pace pe împăraţi, pe miniştri şi pe generali, şi să studiem elementele infinitezimale (…) care conduc masele" - *Ibidem*, p. 249.

Bonaparte schimbă cursul istoriei datorită personalităţii sale extraordinare. Hegel este de acord cu Goethe asupra acestui aspect. Însă posibilitatea acţiunii sale nu se datorează, în viziunea sa, unei trăsături daimonice misterioase, la limită mistice, ci unei forţe puternice asemenea celor ale naturii. Mai mult, această acţiune nu este una neîngrădită, cum pare să sugereze Goethe, ci se înscrie în traseul logico-dialectic al istoriei.

Am văzut că Tolstoi insista cu vehemenţă asupra importanţei forţelor sociale a maselor. În viziunea sa acestea, alături de celelalte elemente care sunt subsumate sub noţiunea de *destin*, sunt cele care schimbă cursul lumii[22]. Datorită multitudinii conexiunilor verticale şi orizontale pe care le implică, ştiinţa istoriei nu se poate folosi, în demersul ei, de cauzalitate. În consecinţă contemporanii sau actanţii evenimentului nu pot formula concluzii predictibile asupra cursului evenimentelor. Ei pot doar acţiona, efectele fiind însă guvernate de *destin* (noţiune folosită de Tolstoi în sensul particular, identificat mai sus).

Teoria lui Hegel, considerăm noi, deşi susţine existenţa agentului "Napoleon" nu contrazice observaţiile scriitorului rus. Filosoful este de acord cu imposibilitatea explicaţiei cauzale şi a predictibilităţi punctuale. Însă, pentru el, acest tip de comprehensiune nu este decât una parţială. Istoria înţeleasă cu ajutorul intelectului nu poate surprinde cursul devenirii şi este zdruncinată la fiecare pas de contingenţa şi ilogicul evenimentelor. Comprehensiunea trecutului trebuie iniţiată dintr-un moment gnoseologic superior, asupra posibilităţii căruia Tolstoi trece cu vederea. El este cel al raţiunii speculative. Înţelegerea istoriei prin intermediul ei nu apelează nici la ceva de tipul unui spirit mistic, nici nu trimite la un destin căruia îi este supus cel care acţionează, pierzându-şi astfel libertatea şi nici nu are forma unei scheme abstracte prin prisma ireală a căreia să fie interpretată istoria. Din contra, istoria se naşte din reportarea continuă cu realul şi include, în componenţa sa, moştenirea tradiţiei. Astfel, devenirii istoriei îi este descoperită logica profundă - o logică a însuşi ilogicului. Spiritul, pentru a-şi atinge desăvârşirea, trebuie să fie conştient de propria spiritualitate. Din acest motiv cunoaşterea absolută este acea cunoaşterea care a internalizat etapele parcurse şi le poate reînţelege, acum, prin prisma nivelului gnoseologic superior. Căci acesta este punctul în care ea ştie că cea ce a internalizat în urma experienţelor ghidate logic, nu sunt altceva decât externalizări ale Ideii absolute. Şi, ştiind asta, devine liberă: în urma conştientizări, voinţa conştiinţei, pe această ultimă treaptă, nu poate fi alta decât de a acţiunea în virtutea cunoaşterii adevăratului sens al acţiunii proprii, nu al aparenţelor de moment. Iată ce spune Hegel în *Principiile filosofiei dreptului*:

Întrucât spiritul nu este real decât ca ştiindu-se pe sine, iar statul, ca spirit al unui popor, este în acelaşi timp legea care străbate toate raporturile sale, datina socială şi conştiinţa indivizilor săi, orânduirea politică a unui popor anumit atârnă în genere de felul şi de maturitatea conştiinţei lui de sine; în aceasta rezidă libertatea lui subiectivă şi prin urmare realitatea orânduirii.[23]

Enunţăm: Napoleon poate acţiona (şi deci modifica cursul istoriei) în virtutea libertăţii astfel înţelese. Dacă Napoleon, în virtutea acestei libertăţi, întruchipează agentul istoric, nu putem să nu ne întrebăm ce se întâmplă cu generalul Kutuzov? Căci, susţine Tolstoi, el nu este supus destinului ci absolutului, graţie înţelegerii superioare celei a lui Napoleon. Suntem de părere că nici această ultimă remarcă nu contrazice viziunea hegeliană.

[22] Desigur, nici Goethe nu trece cu vedere importanţa tradiţiei istorice în cadrul acţiunii individuale. În discuţia cu Eckermann din 2 mai 1824 el afirmă că, pentru a face epocă, sunt necesare două condiţii: inimă puternică şi moştenirea. În cazul lui Napoleon moştenirea a fost cea Revoluţiei Franceze – Cf. J. W. Goethe, *Gespräche*, Band 5, *ed. cit.*, p. 74. Dar acest lucru el îl înţelege ca sol din care se ridică agentul liber, nu ca factor ce îi determină acţiunile lui.

[23] G. W. F. Hegel, *Principiile filosofiei dreptului*, Editura IRI, Bucureşti, 1996, p. 273.

Efectele acţiunilor lui Napoleon au scris istoria universală întrucât cele mai multe dintre ele au coincis orientării spiritului lumii. Au fost însă şi situaţii când ele s-au îndreptat împotrivă-i (argument ce susţine caracterul liber al deciziilor), dar efectele lor au fost repede anulate de trecerea timpului. Aşa s-a întâmplat în cazul încercării lui Bonaparte de a impune, din exterior, o constituţie spaniolilor, lucru bine observat de Hegel: "A voi să dai unui popor a priori o constituţie, fie ea chiar mai mult sau mai puţin raţională în ceea ce priveşte conţinutul ei,fantezia aceasta ar nesocoti tocmai momentul prin care constituţia ar fi mai mult decât o născocire a gândirii. Statul trebuie să pătrundă, în constituţia lui, toate raporturile. Napoleon, de exemplu, a voi să dea spaniolilor o constituţie a priori, ceea ce însă a mers destul de rău"[24].

De cealaltă parte Kutuzov înţelege. Însă, aşa cum povestește Tolstoi, nu acţionează. Ca agent, generalul rus nu schimbă cursul istoriei ci istoria se schimbă, datorită contradicţiilor ce apar în etapa respectivă de dezvoltare, prin el. Istoria înaintează prin omul de acţiune a cărui faptă concretă îi relevă posibilitatea creatoare. El nu schimbă cursul lumii pentru că ştie, ci ştie pentru că înfăptuieşte conform spiritului lumii. Însă nu este, spre deosebire de Kutuzov, subordonat nici acestuia şi nici destinului.

Bibliografie:

1. Berthelot, René, "Goethe et Hegel", în *Revue de Métaphysique et de Morale*, Vol. 38, Nr. 3, 1931.
2. Bubnoff, Nicolai von, "Goethe und die Philosophie seiner Zeit", în *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Vol. 1, Nr. 4, 1947.
3. Goethe, J. W., *Gespräche*, Band 1-10, Herausgegeben von Woldemar Freiherr von Biedermann, Leipzig, 1889–1896.
4. Goethe, J. W., *Poezie şi adevăr*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.
5. Hegel, G. W. F., *Principiile filosofiei dreptului*, Editura IRI, Bucureşti, 1996
6. Lev Tolstoi, *Război şi pace*, Vol. I & II, Editura Art, Bucureşti, 2006
7. Nicholls, Angus, *Goethe's concept of the daemonic*, Camden House, New York, 2006
8. Wilson, W. Daniel, "Goethe and the political world", în Lesley Sharpe (ed.), *The Cambridge companion to Goethe*, Cambridge University Press, 2002.

*Această lucrare a fost publicata cu sprijinul financiar al proiectului „Sistem integrat de îmbunătăţire a calităţii cercetării doctorale şi postdoctorale din România şi de promovare a rolului ştiinţei în societate", POSDRU/159/1.5/S/133652, finanţat prin Fondul Social European, Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 - 2013.

[24] *Ibidem*. De asemenea, în alt loc, el completează: "O supraputere externă nu poate impune nimic de durată: Napoleon a putut tot aşa de puţin să constrângă Spania la libertate precum Filip al II-lea Olanda la sclavie" – *Ibidem*, p. 418.

THE LIFE AND POWER OF STORIES: HANS CHRISTIAN ANDERSEN AND ION CREANGĂ (CASE-STUDY)

Luiza MARINESCU
Spiru Haret University of Bucharest

Abstract: Telling stories is the best way to teach, to persuade, and even to understand the culture of peoples, very similar and different in their tradition. The story of childhood is written by two national symbols of Danish and Romanian literature. The power of reading a story change the way in which life could be understood. The present study about The life and the power of stories: Hans Christian Andersen and Ion Creangă (A case study) underline the fact that the magic of great literature has the power to transform the meaning. Defining the childhood universe from the inside part of its knowledge, through the fairy tales and the subjectivity of their memories, Ion Creangă and Hans Christian Andersen are two reference authors for the knowledge of the classical literature from their country. In the history of Romanian and Danish culture, the two writers who lived in the nineteenth century remained famous grace to the fact that they are the creators of the childhood's fairy tales from everywhere. Although they never met, Hans Christian Andersen and Ion Creangă have experienced the grace of writing and of reliving childhood years through writing, recounting with talent that all their experiences happened really in their time of wonderful world stories, "in the great, wonderful, time of fairy-tale." (Andersen, The Dryad). This study is a comparative approach which focuses on their personal mythology of the birthplace, of their family and teachers, of their first readings and their passion for theater and writing.

Keywords: Hans Christian Andersen, Ion Creangă, Amintiri din copilărie, The story of my life, autobiography, monographs.

1. Afinităţi biografice

În veacul al XIX-lea, în care puterea poveştilor provenea din miracolul cuvintelor ce erau ascultate şi prindeau viaţă deopotrivă în faţa copiilor şi a oamenilor maturi, într-o lume în care poveştile scrise, culese şi adaptate de către Fraţii Grimm din folclorul german şi scandinav au deschis gustul romantic pentru folclor, viaţa şi puterea poveştilor lui Hans Christian Andersen şi ale lui Ion Creangă izvorăşte din talentul cu care au fost înzestraţi şi din harul lor de a filtra în scris prin sensibilitatea lor sensurile magice ale existenţei.

Definind copilăria din interiorul cunoaşterii universului ei, prin intermediul basmelor şi al subiectivităţii *Amintirilor*, Ion Creangă şi Hans Christian Andersen sunt doi autori de referinţă pentru cunoaşterea literaturii clasice din ţara lor. În istoria culturii române şi a celei daneze, doi scriitori care au trăit în cel de al XIX-lea veac au rămas celebri graţiei faptului că ei sunt creatorii basmelor copilăriei de pretutindeni. Deşi nu s-au cunoscut, Hans Christian Andersen şi Ion Creangă au avut parte de harul scrisului şi al retrăirii prin scris a anilor copilăriei, povestind cu talent toate cele ce s-au întâmplat cu adevărat la vremea lor, într-o minunată lume a poveştilor, „în vremea noastră, în marele şi minunatul timp al poveştilor" (Andersen, *The Dryad*).

Ion Creangă s-a născut la Humuleşti, în apropiere de Târgu-Neamţ, la 10 iunie 1839, dată pe care o indică actul său de naştere aflat în arhiva mitropoliei din Iaşi. Într-un fragment autobiografic Creangă dă ca dată a naşterii sale anul 1837, 1 martie. „Sunt născut la 1 martie 1837 în satul Humuleşti, judetul Neamţului, Plasa de Sus, din părinţi români: Ştefan a lui Petrea Ciubotariul din Humuleşti şi soţia sa, Smaranda, născută David Creangă, din satul Pipirig, judeţul Neamţului." Cercetând documentele vremii reiese că strămoşii dinspre mamă ai lui Ion Creangă „s-au tras pe partea

moldovenească a munţilor de prin Maramureş pe la sfârşitul veacului al XVIII-lea cam între 1784-1788…" (Călinescu, 1978: 9). Familia dinspre mamă a fost de origine ardeleană, bunicul lui Ion Creangă, David venind din Maramureş împreună cu familia. Străbunicii lui Ion Creangă s-au aşezat în satul Pipirig, „un sat smârcos, inundabil, pe apa Neamţului" aproape de valea Bistriţei. Bunicul David ştia să citească şi şi-a dat fiii să înveţe carte, iar fiica sa, Smaranda, mama lui Ion Creangă a învăţat singură să citească, alături de fiul ei. Soţul Smarandei, zis Ştefan a Petrei Ciubotariul, pentru că cineva din neamul lui făcuse ciubote, se presupune că îşi avea familia tot de origine ardeleană. În casa ţărănească din Humuleşti, în familia lui Ştefan şi a Smarandei se nasc opt copii: Ion, Zahei, Maria, Ecaterina, Ileana,Teodor, Vasile, Petre, ultimii băieţi murind de copii. Ecaterina va trăi până în 1893, iar Zahei, Maria şi Ileana se vor stinge, toţi trei, în anul 1919.

Autobiografia are valoare monografică şi documentară în ambele cazuri, căci şi scriitorul danez şi cel român au surprins specificul naţional al locurilor descrise. Dacă Hans Christian Andersen surprinde evoluţia autobiografică până la vremea deplinei maturităţi şi a afirmării ambiţiilor literare într-o lume a oamenilor bogaţi şi puternici, aparent toţi binevoitori, Ion Creangă păstrează vie în evocarea sa lumea satului tradiţional, pe care silit de împrejurări a fost nevoit să o părăsească pentru a merge la şcoală la oraş la vârsta adolescenţei. Pentru ambii scriitori plecarea de acasă la vârsta adolescenţei rămâne un moment de maturizare, într-o lume în care vor deveni scriitori cunoscuţi. Orice încercare de reîntoarcere în acel moment al despărţirii de locurile natale va deveni posibilă numai prin intermediul scrisului, destinul lor împlinit.

Având o voce frumoasă şi cu un ambitus vocal remarcabil Hans Christian Andersen visa să se facă cântăreţ de operă sau cel puţin actor. Veşnic îndrăgostit de lumea teatrului liric, plecând de acasă cu gândul de a se afirma pe scena Teatrului Regal din Copenhaga, autorul notează: „din nenorocire pentru mine după opt sau zece luni mi-am pierdut glasul. Umblasem toată iarna şi toată primăvara cu nişte ghete atât de rupte, încât picioarele îmi fuseseră tot timpul ude. Nădejdea de a fi într-o zi cântăreţ se nărui." (Andersen, 1983:39) Glasul deosebit de frumos l-a făcut pe Nică din *Amintiri din copilărie,* după întâmplarea cu casa şi caprele Irinucăi, să fie remarcat de către toţi sătenii când „în ziua de Paşti am tras un *Îngerul a strigat* la biserică, de au rămas toţi oamenii cu gurile căscate la mine. Şi mamei îi venea să mă înghită de bucurie. Şi părintele Ioan m-a pus la masă cu dânsul, şi Smărăndiţa a ciocnit o mulţime de ouă roşii cu mine." (Creangă, 1981: 87).

Plăcerea de a cânta, de a dansa şi de a merge la teatru face parte dintre înclinaţiile comune ale tinereţii celor doi scriitori. Dacă Creangă povesteşte despre petrecerile şi dansurile populare pe care le interpreta în compania tovarăşilor săi de şcoală catihetică, Hans Christian Andersen, care avusese norocul să se afle în compania unor artişti, care i-au apreciat şi îndrumat talentul povesteşte cum „domnul Dahlen (un dansator danez, care s-a ocupat de educaţia sa coregrafică) compusese un balet, *Armida* în care figuram şi eu ca spiriduş. Doamna J.L. Heiberg, (Johanne Luise Heiberg, 1812-1890, mare actriţă daneză), pe atunci fetiţă, juca şi ea. Amintirea pe care i-o păstrez din acele timpuri datează. Pentru prima dată numele meu a fost tipărit alături de al ei, pe afişul *Armidei*." (Andersen, 1983: 44).

Pasiunea de a merge la teatru s-a dovedit în cazul lui Creangă motivul caterisirii sale. În cazul lui Andersen, pasiunea sa pentru teatru l-a făcut să propună Teatrului Regal din Copenhaga să i se pună în scenă tragedia *Alfsol*. Cu acest prilej avea să îl întâlnească pe Jonas Collin, directorul Teatrului Regal şi primul dintre cei care au recunoscut geniul lui Andersen, susţinându-l cu mult interes şi bunăvoinţă „pe lângă regele Frederik al VI-lea" „pentru o bursă, casă şi masă, pe mai mulţi ani. În acelaşi timp, Collin, protectorul meu, obţinuse şi gratuitatea studiilor mele la Colegiul din Slagelse." (Andersen, 1983:53)

După câţiva ani de diaconie, între Ion Creangă şi autorităţile bisericeşti izbucnesc conflicte, care sfârşesc prin alungarea scriitorului din rândul tagmei preoţeşti. În 1868 ziarul *Convieţuirea* atrăgea atenţia mitropolitului să fie mai sever cu subalternii săi care frecventează teatrul. Acuzaţiile aduse diaconului, i-au pricinuit multă amărăciune, căci au dezlănţuit asupra sa o adevărată persecuţie. „Sigur pe cariera didactică, Creangă care voia…să meargă la teatru, începu să întindă coarda." (Călinescu, 1978: 85) I se reproşa faptul că trăgea cu puşca în ciorile de pe turla bisericii, că şi-a tăiat părul - pe care preoţii erau obligaţi să-l poarte lung şi împletit - că mergea la teatru. Hotărârii de a fi scos din rândurile clerului, Creangă i-a răspuns printr-o întâmpinare plină de indignare, unde expune

adevăratele motive care au dus la destituirea sa. Această atitudine a înfuriat şi mai tare autorităţile ecleziastice.

2. Mitologia personală în *Povestea vieţii mele* de Hans Christian Andersen şi *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă.

Autobiografia sau povestirea propriei vieţi la persoana I reprezintă o convenţie, în care cel care scrie şi semnează rândurile cărţilor sale, cel care povesteşte şi cel a cărui viaţă este povestită sunt una şi aceeaşi persoană. Autobiografia este deci o povestire, în care există identitatea dintre autor, narator şi personajul principal, în care autorul nu este numai starul propriului scenariu, ci şi maestrul propriei spirale vitale, capabil să aleagă sensul evoluţiei, să diversifice înţelesurile întâmplărilor şi perspectivele lor. În *Amintiri din copilărie*, Ion Creangă nu foloseşte un pseudonim literar pentru semnarea paginilor sale precum Stendhal în *Viaţa lui Henry Brulard*. Creangă foloseşte un prenume diminutivat pentru desemnarea personajului operei autobiografice. Acest lucru nu numai că nu schimbă identitatea autor, narator, personaj, ci permite jocul cu măştile, substituirea vocilor în momentele de vrajă narativă, care au fost deseori analizate de istoriile literare sub forma clasică a surselor umorului şi ale oralităţii stilului.

Convins de puterea destinului, Hans Christian Andersen mărturisea că: „Viaţa mea e o poveste frumoasă…..

Dacă biet copil sărman şi singur, aş fi întâlnit în cale o zână atotputernică ce mi-ar fi spus: «Alege-ţi drumul… Ce vrei să ajungi? Te voi sfătui şi te voi călăuzi!», soarta mea n-ar fi putut să fie mai fericită şi nici mai cu înţelepciune rânduită.

Povestea vieţii mele va arăta ceea ce mi-a arătat şi mie - că există o soartă pentru fiecare." (Andersen, 1983: 9)

Pe de altă parte, naraţiunea autobiografică este în general cronologică şi conţine o parte importantă consacrată introspecţiei reflexive. Există din punctul acesta de vedere o excepţie notabilă în literatura română. Creangă utilizează o cronologie aleatorie. El nu-şi datează cu exactitate faptele descrise. El şi le aminteşte în funcţie de încărcătura lor emoţională şi le grupează tematic, gradând relatarea şi ţinând seama de ceea ce s-ar putea numi densitatea narativă. În cazul lucrării lui Hans Christian Andersen, naraţiunea autobiografică are repere cronologice bine stabilite, evidenţiind conexiuni cu oameni şi evenimente artistice contemporane scriitorului. Tema autobiografiei spirituale proiectată pe fundal monografic s-a concretizat sub forma unui Bildungsroman în cazul operei lui Ion Creangă.

Magia decupării personajelor
Muzeul *H. Chr. Andersen Hus*, Odense

Autobiografia este o formă de literatură personală, aşa cum se întâmplă cu scrisorile sau cu jurnalul intim. Dar, spre deosebire de acestea, în scrierea autobiografică raportarea la evenimente este una retrospectivă, paseistă, detaşată. Autorul îşi aminteşte evenimentele din viaţa sa, care s-au întâmplat demult şi pe care le-a reţinut, tocmai pentru că nu i s-au părut întâmplătoare în devenirea sa spirituală. Faptele sunt actualizate în urma unui proces mai mult sau mai puţin riguros de selecţie, care uneori poate însemna renunţarea totală la cronologie de dragul arhitecturii narative. Pe de altă parte, spre deosebire de scrisori sau de jurnalul intim, autobiografia este realizată pentru a satisface nevoile de lectură ale unui public, fie

că este vorba despre cei apropiaţi, fie că este vorba despre urmaşi sau pur şi simplu despre posteritate. Hans Christian Andersen îndrăgise de mic copil decuparea personajelor povestirilor sale din eşantioane de hârtie şi mătase colorată, costumate, pregătite întocmai pentru teatrul literaturii din scenele căruia urmau să facă parte. În Muzeul Andersen de la Odense există un fragment dintr-o scrisoare a lui Andersen din 21 iulie 1867 adresată domnului Melchior şi în care vorbind despre scrierea creativă explică: „Prima dată trebuie să înveţe să taie - acesta este începutul creativităţii; dar trebuie spus că nu trebuie să decupeze niciodată eliminând părţile, cu o foarfece care are vârfurile prea ascuţite". În paginile cărţii *Povestea vieţii mele* această tehnică a decupajului are numeroase valenţe, ce amintesc de teatrul de păpuşi al lui Goethe din *Suferinţele tânărului Werther* şi din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister,* de semnificaţia personajelor fără chip închise în cutia scenei de jucărie, lipsite de replicile care făceau parte din rolurile lor de parteneri sau de înverşunaţi rivali, de pierderea magiei perspectivei pe care ambianţa scenei o oferă rolului.

Magia decupării personajelor, Muzeul *H. Chr. Andersen Hus* , Odense

Jocul cu personajele decupate din hârtie colorată ale teatrului de păpuşi va sta la baza inspiraţiei creatoare a scriitorului care şi-a păstrat obiceiul de a-şi decupa personajele de hârtie înainte de a le aşterne povestea în scris: „Rămas singur acasă, mă distram cu micul teatru pe care mi-l făurise tata, coseam rochii păpuşilor sau citeam piese dramatice." (Andersen, 1983: 25) „Da, căci în ciuda celor 16 ani ai mei, eram încă un copil neştiutor care se mai juca cu păpuşile. În fiecare zi le făceam haine noi şi pentru a-mi procura bucăţele de stofă de care aveam nevoie, mă duceam să cer eşantioane de mătase în magazinele din Kömagegarde şi Ostergade." (Andersen, 1983: 43) Călătoriile sale în Orient şi în Europa fuseseră reprezentate de autor sub forma unui colaj de cărţi poştale ilustrate şi ziare, care au inspirat promovarea originală de către regina Margareta a II-a a Danemarcei a operei scriitorului, realizând decupaje ale personajelor din basmele lui Andersen. Această uimitoare artă a decupajelor de hârtie ale lui Andersen (Wagner Brust, 1994) a constituit una dintre preocupările sale favorite încă din copilărie şi până în ultimii ani de viaţă. Astăzi se păstrează aproximativ 250 de decupaje conţinând toate temele poveştilor sale, ca într-o efemeră dantelă de hârtie, care vorbeşte prin delicateţea imaginilor despre dragoste şi moarte, despre frumuseţea naturii şi a bunătăţii oamenilor.

În opera lui Ion Creangă, elementele autobiografice folosite pentru crearea mărcii monografice constituie un prilej de a demonstra credibilitatea mărturiei adresate publicului. Autorul *Amintirilor din copilărie* fusese, până în momentul publicării acestei lucrări, cunoscut drept scriitorul *Poveştilor,* al *Povestirilor* şi al *Abecedarului*. *Amintirile din copilărie* oferă indicii referitoare la momentele-cheie ale evoluţiei spirituale a scriitorului. Caracterul de Bildungsroman al operei exprimă şi el această idee.

Andersen şi contemporanii săi întâlniţi în timpul călătoriilor prin Europa Muzeul *H. Chr. Andersen Hus,* Odense

Alteori, aceste elemente autobiografice constituie pentru posteritate o mărturie asupra epocii şi mai ales asupra evenimentelor la care autorul a participat direct. Hans Christian Andersen a călătorit şi a cunoscut direct o mulţime de spirite luminate ale epocii sale din întreaga Europă. Alteori, elementele autobiografice proiectate în naraţiune au rolul de a îndrepta faptele, de a dezminţi judecăţile nepotrivite, de a-l justifica pe autor în faţa celui care citeşte. Eul poetic este o mărturie a încercării de realizare a opoziţiei între poet, ca individ martor al faptelor zugrăvite, şi lumea contemporană, marcată de superficialitate, înverşunată invidie şi de degradare. Antiteza romantică între trecutul glorios şi prezentul decăzut ia naştere din atitudinea paseistă a poetului, care găseşte în imaginarul timp revolut un refugiu privilegiat de unde poate comenta, compara, sintetiza şi concluziona în privinţa direcţiei şi înţelesurilor lumii contemporane.

3. Locului naşterii şi al predestinării

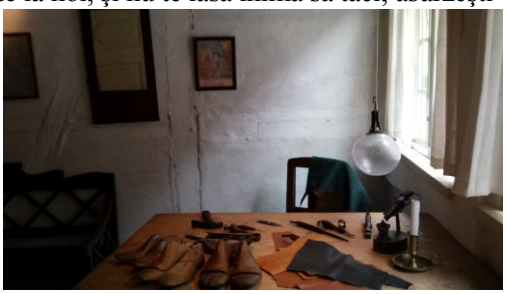
Hans Christian Andersen scria în *Răţuşca cea urâtă* că „dacă te naşti într-un cuib de raţă, la o fermă, asta nu are nici un fel de importanţă pentru o pasăre dacă aceasta iese dintr-un ou de lebădă.” Acest lucru este valabil şi în cazul oamenilor, care se nasc cu darul frumuseţii şi al graţiei, chiar şi într-un mediu în care nu lebăda, ci răţuşca emite judecăţi. Prin intermediul tehnicilor literare ce conţin elemente autobiografice proiectate pe un fundal monografic, ce reprezintă un fel de oglindă în care autorul se priveşte, Hans Christian Andersen se descrie precum îşi închipuie că îl vedeau ceilalţi: un copil isteţ, talentat, cutezător din prea multă auto-cenzurare, firav şi deşirat. Această imagine are darul de a rămâne pe retina lectorului ei, chiar şi după ce autorul s-a îndepărtat de suprafaţa reflectantă, ca o eternă întoarcere către sinele autorului, ca o contemplare şi ca o meditaţie privilegiată. Cititorul înţelege plăcerea pe care aceste amintiri i-o furnizează autorului, în special prin rememorarea mai mult sau mai puţin nostalgică a perioadei copilăriei, care la modul simbolic înseamnă o regăsire a Edenului. Nostalgia Paradisului copilăriei este ideea-cheie prezentă şi în cazul lui Ion Creangă, în ale cărui *Amintiri din copilărie* frazele dezvăluie plăcerea refugiului în fluxul amintirilor primei vârste, denumită adesea „vârsta cea fericită”. Primele fraze ale fiecărui capitol din cuprinsul *Amintirilor din copilărie* sunt un exemplu de scufundare în marea amintirilor:

1 „Stau câteodată şi-mi aduc aminte ce vremi şi ce oameni mai erau în părţile noastre pe când începusem şi eu, drăgăliţă - Doamne, a mă ridica băieţaş la casa părinţilor mei, în satul Humuleştii, din târg drept peste apa Neamţului”. (Creangă, 1981)

2 „Nu ştiu alţii cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul naşterii mele, la casa părintească din Humuleşti, la stâlpul hornului unde lega mama o şfară cu motocei la capăt, de crăpau mâţele jucându-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă ţineam când începusem a merge copăcel, la cuptiorul pe care mă ascundem, când ne jucam noi, băieţii, de-a mijoarca, şi la alte jocuri şi jucării pline de hazul şi farmecul copilăresc, parcă-mi saltă şi acum inima de bucurie! Şi, Doamne, frumos era pe atunci, căci şi părinţii, şi fraţii, şi surorile îmi erau sănătoşi, şi casa ni era îndestulată, şi copiii şi copilele megieşilor erau de-a pururea în petrecere cu noi, şi toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă era toată lumea a mea!

Şi eu eram vesel ca vremea cea bună şi şturlubatic şi copilăros ca vântul în tulburarea sa.” (Creangă, 1981)

3. „– Nu mi-ar fi ciudă, încaltea, când ai fi şi tu ceva şi de te miri unde, îmi zice cugetul meu, dar aşa, un boţ cu ochi ce te găseşti, o bucată de humă însufleţită în sat de la noi, şi nu te lasă inima să taci; asurzeşti lumea cu ţărăniile tale!



Camera cu unelte de lucru ale tatălui lui Hans Chrstian Andersen, Muzeul H. Chr. Andersen Hus, Odense

Nu mă lasă, vezi bine cugete, căci şi eu sunt om din doi oameni; şi satul Humuleştii, în care m-am trezit, nu-i un sat lăturalnic, mocnit şi lipsit de priveliştea lumii, ca alte sate; şi locurile care încunjură satul nostru încă-s vrednice de amintire.” (Creangă, 1981)

4. „Cum nu se dă scos ursul din bârlog, ţăranul de la munte, stămutat la câmp, şi pruncul, dezlipit de la sânul mamei sale, aşa nu mă dam eu dus din Humuleşti în toamna anului 1855, când veni vremea să plec la Socola, după stăruinţa mamei.”.... „Dragu-mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare şi limpede ca cristalul, în care se oglindeşte cu mâhnire Cetatea-Neamţului de atâtea veacuri! Dragi-mi erau tata şi mama, fraţii şi surorile, şi băieţii satului, tovarăşii mei din copilărie, cu cari, în zile geroase de iarnă, mă desfătam pe ghiaţă şi la săniuş, iar vara, în zile frumoase de sărbători, cântând şi chiuind, cutrieram dumbrăvile şi luncile umbroase, prundul cu ştioalnele, ţarinile cu holdele, câmpul cu florile şi mândrele dealuri, de după cari-mi zâmbeau zorile în zburdalnica vârstă a tinereţei!” (Creangă, 1981)

În *Povestea vieţii mele*, Hans Christian Andersen îşi aminteşte cu emoţie anii copilăriei: „În 1805 trăia la Odense, într-o modestă cămăruţă, o pereche de tineri căsătoriţi, care se iubeau tare mult. El, în vârstă de vreo 22 de ani, cizmar, era un om înzestrat şi avea o fire de poet. Ea, cu câţiva ani mai mare, femeie simplă şi necunoscătoare în ale vieţii, avea o inimă minunată. Ajuns de curând lucrător,

bărbatul îşi meşterise singur măsuţa de cizmărie, ca şi patul de nuntă. Patul şi-l făcuse din lemnul unui catafalc pe care zăcuse un oarecare conte de Trampe. Fâşiile de postav negru, care mai rămăseseră prinse de scândurile patului, aminteau de prima lui destinaţie. În locul rămăşiţelor contelui, la 2 aprilie 1805, pe patul acesta îşi făcu apariţia un nou-născut: eu, Hans Christian Andersen.

[…] O singură cămăruţă plină cu scule de cizmărie, patul şi laviţa unde dormeam eu, iată casa copilăriei mele!

[…] Copil singur la părinţi, am fost foarte răsfăţat. Mama îmi repeta adesea că sunt cu mult mai fericit decât fusese ea la vârsta mea. Părinţii o obligaseră până să şi cerşească! Cum nu era în stare să facă una ca asta, rămăsese odată o zi întreagă plângând, sub un pod, pe malul râului care trecea prin Odense. Cu imaginaţia mea de copil îmi închipuiam cu atâta intensitate această scenă, încât lăcrimam ori de câte ori îmi venea în minte.

Tatăl meu, Hans Andersen, mă lăsa să fac tot ce-mi plăcea. Eu era marea lui pasiune. Pentru mine trăia. Mai toate clipele sale libere, şi mai ales duminicile, şi le pierdea făcându-mi jucării şi desenându-mi diferite chipuri. Deseori, seara, ne citea din operele scriitorilor Lafontaine şi Holberg şi din *O mie şi una de nopţi*.

Niciodată nu l-am văzut surâzând decât atunci când citea. Fuseseră ţărani înstăriţi, dar nenorocirile se abătuseră asupra lor: le-au pierit vitele, le-a ars ferma, iar bunicul şi-a pierdut minţile. Veniseră atunci să se stabilească la Odense şi aici îşi dăduseră băiatul, în ciuda faptului că era atât de ascuţit la minte, să înveţe meserie la un cizmar. Din nenorocire nu putuseră să facă altfel, cu toate că dorinţa cea mai fierbinte a băiatului era să intre la Colegiu. Bietul tata! A păstrat toată viaţa în inima lui amărăciunea că nu putuse să înveţe." (Andersen, 1983: 12)

Copilăria nefericită a părinţilor, în ambele cazuri ţărani foarte muncitori dar săraci, dragostea de carte a acestora – a mamei lui Creangă şi a tatălui lui Andersen - şi dorinţa lor de a-şi ajuta copiii cu orice preţ să înveţe carte şi să trăiască mai bine decât au putut ei să o facă, reprezintă un alt element definitoriu al biografiei celor doi scriitori şi darul cel mai de preţ al mediului din care provin.

4. Şcolile copilăriei, ale adolescenţei şi ale maturităţii

De ce au fugit de la şcoală în primele zile când au păşit pragul, ne povestesc ambii scriitori. Nică a început şcoala, cam pe la unsprezece ani, prin 1848, cu bădiţa Vasile dacălul bisericii din sat, un om tânăr „voinic şi frumos" (Creangă, 1981: 218) care umbla din casă în casă pentru a-i aduce pe copii la şcoală. Şcoala era într-o clădire făcută de săteni, la îndemnul parohului Ion Humulescu. La şcoală se foloseau ca metode de educaţie „calul bălan", „Sfântul Nicolai" şi colacii. Aceştia din urmă erau folosiţi drept premii. După vreun an, în ziua de Sfântul Foca, dascălul este prins cu arcanul de vornic şi trimis, „cetluit", ca tâlharii la oaste. Şcoala se redeschide după un alt an, dar noul dascăl, Iordache era mai bătrân şi folosea metode dure, astfel încât Ion a fugit cât a văzut cu ochii de procitania de la şcoală. Dacă nu ar fi insistat Smaranda, care ţinea morţiş ca fiul ei să facă carte, Nică ar fi rămas cu puţinele cunoştinţe de scris–citit, pe care şi le însuşise până atunci, mai ales ca tatăl său nu punea mare preţ pe învăţătură.

Casa lui Hans Christian Andersen, Odense

Hans Christian Andersen îşi amintea că fusese învăţat să citească de către o bătrână învăţătoare care „Se aşeza într-un fotoliu, cu spătar înalt aproape de orologiu. Când bătea orele, ceasul declanşa un mecanism ciudat, făcând să defileze prin faţa noastră o serie de personaje mici, grozav de amuzante. Învăţătoarea avea la îndemână o nuia cu care croia în dreapta şi-n stânga şi mai ales pe fetiţele care alcătuiau majoritatea clasei noastre. Metoda ei consta în a ne pune să silabisim împreună şi să repetăm silabele cât ne ţinea gura. Dându-mă la această profesoară, mama o rugase insistent să nu mă bată. Iată însă că într-o zi mi-am primit şi eu porţia. Într-o clipă am fost în picioare, mi-am strâns cărţile şi am alergat ca un năuc acasă. Am cerut şi am obţinut să fiu trimis la o altă şcoală. Am nimerit la una de băieţi, condusă de domnul Carstens (Fedder Carstens, primul învăţător al lui Andersen, care avea o şcoală de băieţi chiar pe strada Munkemøllestroede din Odense, stradă pe care scriitorul de mai târziu locuia). Nu se afla printre noi

decât o singură fetiţă care părea tare mică, deşi era mai mare de ani ca mine. În curând între noi se legă o prietenie strânsă. Cu ea vorbeam întotdeauna numai despre lucruri practice şi folositoare. Îmi mărturisi că dacă venea la şcoală, o făcea numai şi numai ca să înveţe să socotească bine, fiindcă avea de gând să devină lăptăreasă undeva, la o fermă mare." (Andersen, 1983: 18)

În 1848, datorită stăruinţelor mamei, Nică a fost trimis la bunicul său, David Creangă din Pipirig, care l-a înscris pe cheltuiala sa la o şcoală din Broşteni. Nică împreună cu Dumitru, fiul mai mic al bunicului sunt aşezaţi în gazdă la o femeie, pe nume Irinuca, urmând ca acolo să primească provizii cu mâncare la câteva săptămâni. Şcoala aparţinea lui Alecu Baloş, iar profesor era Niculai Nanu „om înţelept şi iscusit." Cei doi şcolari nu au stat multă vreme aici. O întâmplare nefericită a grăbit deznodământul. Jucându-se, băieţii au prăvălit de pe coasta muntelui un bolovan, care a dărâmat coliba Irinucăi şi s-au grăbit, pe urmă să fugă.

În anul 1852, Nică este înscris sub numele de Ion Ştefănescu, la Şcoala Domnească din Târgul-Neamţ. Pentru că Smaranda se ambiţiona să-şi facă băiatul preot, ideal dorit de multe femei de la ţară în acele timpuri, Ion intră la şcoala de catiheţi din Fălticeni, numită şi „fabrica de popi" şi îl are aici profesor pe Nicolae Conta, fratele filosofului Vasile Conta. După desfiinţarea acesteia, în 1855 se înscrie la Seminarul de la Socola din Iaşi. Ion pleacă din locurile copilăriei cu inima strânsă, părându-i rău după satul natal, după Ozana „cea frumos curgătoare", după fraţi, după părinţi şi după locurile de joacă. „Un Luca Moşneagu încarcă pe Creangă şi pe Zaharia lui Gâtlan, cu care fusese coleg şi la catihet şi îi duce cu căruţa lui trasă de zmei" (Călinescu, 1978:47) spre Iaşi. Cu descrierea drumului, care încheie *Amintirile din copilărie* se sfârşeşte copilăria viitorului scriitor.

După trei ani de studiu, Creangă a primit un certificat de absolvire a cursului inferior de patru ani. La Seminar erau predate materii teologice, cu profesori clerici, dar şi materii laice. În vacanţe mergea acasă în Humuleşti, dar n-auzea lucruri prea îmbucurătoare. Părinţii îi erau bolnavi.

În vara anului 1858, Ştefan a Petrei Cibotariul moare, în ţinutul Iaşilor, pe „moşia Făcuţi"(Călinescu, 1978: 55) unde fusese nevoit să muncească. Rămas fără niciun sprijin şi fiind frate mai mare al orfanilor, Creangă întrerupe studiile, hotărându-se să renunţe la cel de-al doilea an de cursuri şi să se facă diacon. În acest scop înaintează comitetului Seminarului o cerere în care menţionează moartea tatălui său, dar şi faptul că mama sa era bolnavă şi cu datorii. Cererea i se aprobă şi Ion Creangă se căsătoreşte în 1859 cu Ileana Grigoriu; e hirotonisit în acelaşi an „diacon definitiv" şi numit la o biserică din Târgu-Frumos. Socrul său era părintele Grigoriu de la biserica Patruzeci de Sfinţi. La 19 decembrie 1860, soţia lui dă naştere unui băiat, Constantin. Postul de diacon de la Bărboiu i se desfiinţează, dar i se va aproba postul de diacon de la Golia, biserica ridicată de Vasile Lupu. Ion Creangă se va înscrie la Şcoala Normală.

Între 1861-1862 Creangă este printre cei paisprezece studenţi care frecventează cursurile, împreună cu Gh. Ienăchescu, Gh. Posa, C. Erbiceanu şi alţii. În 1864 elev încă, în anul al II-lea, la Şcoala Normală Vasiliană, ocupă prin concurs, postul de învăţător la Şcoala primară de la Trei Ierarhi. Decretul de numire în învăţământ este semnat de domnitorul Alexandru Ioan Cuza. La 10 iunie 1865, Creangă dă examen, şi va ieşi, iarăşi, cel dintâi. Diaconul a fost găsit eminent şi tot eminente i-au fost socotite aptitudinea pedagogică şi purtarea. Cam prin 1867, în timpul şederii la Golia, Ion Creangă este părăsit de soţia sa, Ileana. Rămas o perioadă fără nicio funcţie, Creangă este nevoit să-şi câştige existenţa, ţinând un debit de tutun.

În 1874 este reintegrat în învăţământ, lucrând până la sfârşitul vieţii sale la Şcoala nr.2 din Păcurari, Iaşi. Ca institutor Ion Creangă s-a bucurat de preţuirea elevilor săi. Din primul an de învăţământ, „Creangă a strâns material pentru a alcătui un manual pe care să-l facă în unire cu alţii, ca să-l poată răspândi mai bine." (Călinescu, 1978: 106) A strâns diferite abecedare ardeleneşti şi străine, studiind mult cărţile, adaptându-le mereu, interesul său fiind să realizeze o carte de citire şi de scriere românească pe înţelesul tuturor. Manualul s-a numit: *Metodă nouă de scriere şi cetire*. Creangă îşi aduce aminte de „bădiţa Vasile a Ilioaei, dascălul bisericei, un holteiu zdravăn, frumos şi voinic", de metoda lui Bell şi Lancaster folosită de pedagogia românească de atunci, care se referea la sistemul monitorial. Învăţătorul era ajutat la sfârşitul săptămânii să îi asculte pe toţi elevii săi de copiii mai mari, monitorii. Aceştia numărau greşelile la „procitania" de sâmbătă şi în funcţie de rezultatele la învăţătură, colacii sau sfântul ierarh Neculai îi „mângâiau" pe învăţăcei. Păcatul cădea pe „cuvioasele muşte şi pe cuvioşii bondari", care trăgeau la ceaslovul deschis cu „filele cam unse". Creangă îşi aminteşte: „În lipsa părintelui şi a dascălului intram în ţintirim, ţineam ceaslovul deschis, şi cum erau filele cam unse, trăgeau

muştele şi bondarii la ele, şi când clămpăneam ceaslovul, câte zece-douăzeci de suflete prăpădeam de-odată; potop era pe capul muştelor! Întru una din zile, ce-i vine părintelui, ne caută ceasloavele şi, când le vede aşa sângerate cum erau, îşi pune mâinile în cap de necaz!" (Creangă, 1981: 157). Pe vremea lui Creangă, copiii învăţau întâi să citească. Scrisul era o etapă ulterioară a acestei iniţieri, la care nu ajungeau toţi cei chemaţi să înveţe de către preotul satului. Creangă ironizează metodele de învăţare a gramaticii româneşti pe dinafară şi Trăsnea este cel mai citat dintre personajele autorului pentru felul său de a „înţelege" mecanic gramatica lui Măcărescu, „cumplit meşteşug de tâmpenie". În manualele pe care le alcătuieşte în colaborare cu alţi învăţători, Creangă introduce câteva povestioare cu caracter didactic, în care sunt inserate şi imagini sugestive: *Inul şi cămeşa*, *Acul şi barosul*, *Cinci pâini*, *Ursul păcălit de vulpe*. Pe un astfel de manual a învăţat şi Mihai Sadoveanu, descoperind cheia de aur a înţelegerii celor scrise de marele său învăţător.

Reîntoarcerea la Paradisul copilăriei este o idee pe care o simţim prezentă şi în opera lui Ion Creangă, care tocmai fusese destituit din învăţământ când începuse să-şi scrie *Amintirile*. La 1 ianuarie 1881 publică în „Convorbiri literare" prima parte din *Amintiri din copilărie*. În acest caz, amănuntul biografic se dizolvă în atmosfera genezei operei. Hans Christian Andersen îşi scrie *Povestea vieţii mele* în 1846 în timpul unei călătorii la Roma şi la Napoli. Cu ceva vreme înainte trecuse prin România de la Constantinopol în 1841 şi itinerariul pe Dunăre până la Porţile de Fier reprezintă o inspirată descriere a Valahiei din *Bazarul unui poet*. În 1847 va călători în Anglia pentru a-l cunoaşte pe Charles Dickens.

Nu în ultimul rând trebuie spus că utilizarea elementelor auto-biografice proiectate pe fundal monografic în opera ambilor scriitori este un privilegiu pentru cel care citeşte şi care descoperă mai clar legătura dintre literatură şi viaţa reală. Inteligenţa care participă la modelarea şi dominarea destinului, aspiraţia omului către fericire, nostalgia Paradisului întotdeauna pierdut, întotdeauna redescoperit în paginile de literatură ale acestor doi scriitori sunt doar câteva dintre sugestiile pe care le oferă lectura. Reîntorcându-se în lumea privilegiată a literaturii, scriitorul îşi îndeplineşte ambiţia de a-şi fi putut învinge teama generată de timpul care şterge amintirea trecerii umane şi îşi demonstrează capacitatea de a schimba cursul destinului spiritual, de a compensa prozaismul existenţei cu miracolul creaţiei artistice.

5. Trăsăturile scrierilor autobiografice ale lui Ion Creangă şi Hans Christian Andersen

Sinceritatea este ea, oare, caracteristica de bază referitoare la introducerea elementelor de autobiografie în literatură şi la transformarea autobiografiei într-un gen aparte? Uneori, această convenţie nu este întru totul respectată. Fie că din motive de decenţă sau de pudoare autorul ocultează anumite scene; fie că din dorinţa de a fi decenţi, autorii nu dezvăluie celuilalt, adică cititorului, detalii şocante care ar păta memoria celor apropiaţi. Există în acest sens o diferenţă între simpla minciună, minciuna nevinovată, tăcerea deliberată, alibiul uitării tipic funcţionării memoriei sau uitarea inocentă. În antiteză cu diferenţierea acestor aspecte trebuie remarcată, ca o trăsătură stilistică a scrierilor lui Ion Creangă, francheţea lucidă prezentă în amintirile copilăriei şi mărturisirea nostalgică în cazul paginilor lui Hans Christian Andersen.

Exactitatea este subiectul unei alte probleme aflate în directă conexiune cu aceea a sincerităţii. Poate lectorul model să se încreadă în exactitatea faptelor relatate în scrierile ce conţin elemente autobiografice proiectate pe fundal monografic? S-ar putea spune, pe de o parte, că scrierile autobiografice sunt un inventar al lucrurilor pe care le ştim deja despre autorul respectiv din celelalte scrieri ale sale. Pe de altă parte, introducând elemente autobiografice pe fundalul scrierilor lor cu caracter monografic, scriitorul român şi cel danez se află în căutarea propriilor identităţi, care apar ca o revelaţie în urma unui efort mai mult sau mai puţin ascetic. Aceasta este cauza numeroaselor ezitări, a incertitudinilor din scrierile lor. Aceste inexactităţi pot avea cauze psihologice: capriciile memoriei, iluziile despre sine care micşorează sau măresc imaginea interiorităţii, confuziile sau uitările inconştiente. Dar e foarte posibil ca aceste „inexactităţi", să fie rezultatul unor alegeri estetice conştiente, adică să fie rezultatul sublimării trăirii în artă. Aglomerarea scenelor pline de „veselia şi farmecul copilăresc", recompunerea cronologiei faptelor într-o ordine discontinuă, care sacrifică detaliul în favoarea armoniei ansamblului, iată câteva aspecte pe care le vom regăsi cu precizie şi în *Amintiri din copilărie* şi în *Povestea vieţii mele* de Hans Christian Andersen.

Uneori, biograful poate retracta cu exactitate elementele de autobiografie, pe care autorul le introduce în opera sa, proiectându-le monografic. Dar elementele autobiografice sunt cele care dau adevărata valoare creaţiei şi reprezintă un răspuns evident în sens estetic, nu documentar.

Problema raportului dintre timpul faptelor şi cel al scriiturii este un aspect asupra căruia ar trebui să stăruim în cele ce urmează. Există o diferenţă între jurnal, în care timpul evenimentelor coincide cu cel al redactării (de dragul convenţiei autenticităţii şi al sincerităţii) şi elementele de autobiografie incluse în operă, în care apare diferenţa de timp dintre trăire şi redactare, diferenţă de timp ce influenţează idealizarea trecutului prin compensaţie antitetică cu percepţia decăderii prezente. Scriitorul resimte această deosebire dintre culorile şi temperatura epocilor descrise prin intermediul mecanismelor memoriei.

Acest lucru explică de ce elementele de autobiografie prezente în proiecţiile monografice din opera celor doi scriitori dau o valoare deosebită elementelor care declanşează avalanşa amintirilor, ce se rostogolesc într-un paradoxal „cosmos estetic". Digresiunile, reflecţiile asupra trecutului sau asupra prezentului, meandrele memoriei sau capriciile ei sunt şi ele tehnici folosite de Hans Christian Andersen şi de Ion Creangă, care realizează confruntarea eului de odinioară cu cel prezent. Această relaţionare se face în mod obişnuit fie prin suprapunerea imaginilor, fie prin alăturarea acestora.

Suprapunerea imaginilor (procedeu prezent la Creangă, care aşează imaginea trecutului deasupra imaginii, pe care o intuim dezolantă, a prezentului) este o tehnică folosită pentru a schiţa contururile imaginilor personalităţii din copilărie la maturitate. În periplul vital, aceste sugestii autobiografice pe care scriitorul le dă au rolul de a lumina şi celelalte fragmente ale operei sale.

Alăturarea imaginilor (procedeu pe care îl putem descoperi la Hans Christian Andersen şi la Ion Creangă) constă în aşezarea acestora la o anumită distanţă, care permite detaşarea ironică , implicarea în analiza critică lucidă (Hans Christian Andersen) sau justificarea mai mult sau mai puţin autocritică, didactică şi umoristică (Ion Creangă).

De ce este interesat publicul de un destin individual al unui scriitor considerat clasic fie în Danemarca, fie în România? Fără îndoială pentru că studiul elementelor autobiografice proiectate monografic are în comun câteva teme cu valoare universal umană adică: familia, rădăcinile, copilăria, relaţia cu celălalt, experienţa şi formarea, dragostea. La fel ca Montaigne, am putea spune că ceilalţi formează eul scriitorului. El este doar acela care povesteşte. Şi dacă povesteşte bine, dacă opera lui realizează o reformă a moravurilor şi a temelor contemporane, o sinteză a mentalităţii neamului său şi a obiceiurilor acestuia, atunci de bună seamă că putem vorbi despre scriitorii clasici ca despre creatori naţionali cu valoare universală.

În abordarea motivelor-cheie ale autobiografiei ca temă a scrierilor lui Ion Creangă şi Hans Christian Anderse, confuziile între speciile memorialisticii impun descoperirea unor criterii care să le diferenţieze şi care să le clarifice. Aceste criterii sunt:

a. *Amploarea sau lungimea* speciilor în care se abordează aceste elemente autobiografice

Deosebim astfel specii memorialistice *ample* (*amintirile realizate sub formă de Bildungsroman, jurnalul, biografiile romanţate, memoriile*) şi specii memorialistice *reduse* din punct de vedere al dimensiunii (*articole retrospective, medalioane literare, interviuri, confesiuni literare, prefeţe, studii critice, scrisori, pseudo-scrisori*). Din acest punct de vedere *Povestea vieţii mele* de Hans Christian Andersen este o auto-biografie romanţată, densă în privinţa referinţelor culturale şi a informaţiilor cu privire la evoluţia creaţiei scriitorului.

b. *Proporţia* dintre elementele de *autobiografie*, cele de *evocare* şi cele de *monografie*

Aceasta poate fi considerată marca stilului fiecărui autor. Atât Hans Christian Andersen cât şi Ion Creangă plecând de la folclor, au reuşit să ridice proza memorialistică pe culmi nebănuite. Valorificând limba omului simplu, ei o ridică la un nivel artistic neegalat, dovedindu-se artişti profund originali. Din *Prefaţă la Poveştile mele* răzbate subtextul raportului dialectic dintre individ şi colectivitate pe care îl conţine creaţia lui Ion Creangă: *„Iubite cetitoriu, Multe prostii ăi fi cetit, de cînd eşti. Ceteşte rogu-te şi ceste şi unde-i vedè că nu-ţi vin la socoteală, iè pana în mînă şi dă şi tu altceva mai bun la ivală căci eu atîta m-am priceput şi atîta am făcut. Autoriul".* (Creangă, 1981)

c. *Apropierea sau depărtarea* faţă de momentul la care se face referire în relatare

Unele specii ale memorialisticii fac ca momentul redactării textului să fie unul apropiat de cel în care s-au petrecut faptele (jurnalul, uneori scrisorile, parţial interviurile). Alte specii ale memorialisticii dau senzaţia că faptele relatate se află la o distanţă mare faţă de momentul redactării (amintirile, confesiunile, medalioanele literare, evocările, elegiile, prefeţele, necroloagele, unele scrisori şi interviuri). În acest caz, diferenţa de vârstă dintre narator, autor şi personaj face imposibilă suprapunerea perfectă din punct de vedere temporal. Autorul acestor din urmă specii enumerate este un om ajuns la vârsta senectuţii, trecut bine de mijlocul vieţii sale şi care aşterne pe hârtie un tezaur de informaţii, care altfel ar trece pe tărâmul

uitării odată cu dispariţia lui fizică. Nu toţi marii clasici români au avut răgazul ca la vârsta senectuţii să îşi scrie memoriile sau să îşi redacteze amintirile. Ca narator memorialist, autorul poate împrumuta rând pe rând vocile diverselor momente ale existenţei sale, iar ca personaj el reprezintă ipostazele mai tinere ale propriei existenţe. De exemplu, Creangă nu era un om în vârstă când a început să-şi redacteze *Amintirile*. El se simţea îmbătrânit de evenimentele ultime ale existenţei sale. Nică este ipostaza cea mai tânără a existenţei sale metamorfozată în personaj. Pe parcursul evocării, vocea naratorului se schimbă, devine când sfătoasă, când ghiduşă sau glumeaţă, când îmbibată de melancolia evocării. Acest lucru ne poate face să credem că vocea naratorului reprezintă ipostazele memorabile ale vârstelor sufletului său, veşnic în căutarea purităţii, a inocenţei. Spre deosebire de momentul în care Creangă îşi redactase *Amintirile*, când începe să-şi scrie memoriile, Hans Christian Andersen era un om trecut de mijlocul existenţei sale, care văzuse multe şi cunoscuse diverse situaţii care i-au marcat felul de a gândi. Tonul amintirilor şi al memoriilor sale este de cele mai multe ori unul echilibrat, modelat într-un andante cantabile ale povestirii. Informaţiile pe care el le oferă despre sine şi despre ceilalţi sunt de o valoare inestimabilă pentru cercetătorul pasionat.

d. *Persoana care relatează şi despre care se relatează*

Din acest punct de vedere, multe dintre speciile memorialisticii enumerate de noi se diferenţiază prin intermediul persoanei utilizate în relatare. Ceea ce Camil Petrescu va scrie mulţi ani mai târziu despre utilizarea persoanei I în naraţiune, referindu-se la problema sincerităţii şi la cea a autenticităţii, poate fi observat în multe dintre paginile scrierilor analizate. În *Amintirile* lui Creangă, această tehnică are rolul de a fi un privilegiu pentru posteritate pentru a intra în intimitatea unui scriitor de geniu. La Hans Christian Andersen este o mărturie a modestiei tânărului poet şi a exigenţei scriitorului faţă de propriul talent. Ni-l imaginăm în această situaţie, cu o mină melancolică, cu un ton dramatic în momentul confesiunilor. Andersen ştia bine din educaţia şi experienţa lui teatrală că persoana I este cea în funcţie de care se alege masca personajului, că ea dezvăluie zăcămintele sufleteşti constante ale personalităţii sale. Interesant este de observat că aceşti scriitori reţin printre evenimentele memorabile ale propriei copilării jocurile vârstei fericite, imaginea primului dascăl adevărat, alături de cele ale părinţilor, cele dintâi lecturi, naşterea sentimentelor şi, în special, fiorii primei iubiri. Aceste evenimente-cheie ale modelării propriei personalităţi se regăsesc transfigurate în operă.

6. Concepţia despre operă şi misiunea scriitorului, sau despre viaţa şi puterea poveştilor

Aflată la graniţa dintre fantezie şi realitate, poate şi pentru că viitorul poate fi cucerit numai prin intermediul visului, magia poveştilor autobiografice lui Ion Creangă şi ale lui Hans Christian Andersen are capacitatea de a fi perpetuu actuală. Această caracteristică a operei lor derivă din cumularea unor trăsături majore ale cuvântului scris, pentru care fiecare dintre ei a avut un deosebit respect. Ei au făcut să vibreze în coarda creaţiilor lor şi originalitatea folclorică, şi naturaleţea limbii vorbite de majoritatea semenilor. După moartea lor, aureola cuvântului scris a fost semnul unor opere de excepţie. Respectul faţă de arta scrisului porneşte în cazul lui Ion Creangă de la mărturisirea pe care în *Amintiri* o face bunicul, David Creangă, personaj care învăţase să citească, dar care nu ştia să scrie şi care avea o părere deosebită despre feciorii săi mai mari, cei care învăţaseră să scrie şi să socotească la şcoala lui Alecu Baloş: „Dar cartea îţi aduce şi oarecare mângâiere. Eu, să nu fi ştiut a ceti, de mult aş fi înnebunit, câte am avut pe capul meu.” Savoarea folclorică o vom reîntâlni valorificată original în creaţia lui Ion Creangă, a cărui concepţie anecdotică despre lume este influenţată de formaţia sa intelectuală. Destin literar singular prin genialitatea reuşitei sale, căreia peste moarte şi timp i s-a adăugat exegeza laudativă, Creangă modelează povestea tradiţională românească păstrând schema basmului şi adăugându-i interpretarea personală a tipurilor, culoarea locală, limba savuroasă şi observaţia socială realistă a lumii strâmb orânduite. *Lumea pe dos* este o temă recunoscută a basmelor lui Creangă derivată dintr-un topos medieval universal. La adăpostul prostiei simulate, al dedublării autor-personaj, critica acestei lumi devine evidentă. Între umoriştii lumii, Creangă este un artist incomparabil în privinţa alcătuirii unui univers literar în care există deopotrivă duioşia evocării, jovialitatea umorului, talentul fabulistic şi anecdotic, precum şi cascadele de exprimări autentic populare aforistice.

Hans Christian Andersen scria, referindu-se la rostul şi norocul de a trăi pentru a crea, în povestea sa intitulată *Fluturele* că „în viaţă nu e suficient doar să trăieşti. Mai ai nevoie şi de soare, şi de libertate şi de o

mică floricică". În România traducerea operei sale a început din 1895 şi până la începutul secolului XX existau deja mai multe ediţii: (Andersen, 1895; Andersen, 1896, Andersen, 1903; Andersen, 1911).

Dacă altul le-ar fi fost destinul, dacă numele lor nu ar fi fost ridicat pe scut, asemenea trupurilor eroilor căzuţi pe câmpul de onoare şi datorie, şi dacă opera lor ar fi fost dezgropată după mult timp, asemenea amforelor antice, cititorul din orice timp ar fi remarcat truda de artizani ai emoţiilor, care are darul de a însufleţi aceste creaţii, rod al unor biografii spirituale în care pledoaria pentru frumuseţe şi adevăr este o constantă. Lutul ars al amforelor dezgropate rămâne mut, căci ecourile trecutului au fost îngropate de vreme. Rândurile din laboratorul de manuscrise ale acestor autori justifică prin ele însele jertfa vieţii pentru eternitatea operei, căci pentru ei cuvântul scris are nu numai o valoare personală, ci şi una socială.

Bibliografie:

Andersen, 1895: H. Chr. Andersen, Povestiri alese. Ed. Librăriei Carol Müller (Tip. Nouă", Gr. 9-108. 30 bani. (Biblioteca pentru toţi, 1) Ambele ediţii au apărut în acelaşi an. Bibliografie; Stăncescu, p. 479). 821.113.4 Ed. II cu portretul autorului. Bucureşti, Edit. Panaitescu), [1895]. (14,5 x 10). 1f. p. (Uni, 5(1895), nr. 21, mai 25, p. 168: (1111138)

Andersen, 1895: H. Chr. Andersen, Povestiri alese [de] Andersen. Traducţie de Dumitru Stăncescu. Bucureşti, Edit. Librăriei Carol Müller (Tip. Nouà" Gr. Panaitescu), [1895]. (15 x 10). V-107[409]. p. 30 bani. (Biblioteca pentru toţi, 1). 821.113.4 (1111129)

Andersen, 1896: H. Chr. Andersen, Carte de chipuri Fară chipuri [de] Andersen. traducţie de d-ra X. Z. şi Dumitru Stăncescu. Bucureşti, Edit. Librăriei Carol Müler (Tip. Noud Gr. Panaitescu), [1896]. (15 x 10). 79 p. 30 bani. (Biblioteca pentru toti, 100). Datat după: Uni, 6(1896), nr. 51, dec. 19, p. 408: Bibliografie; Stăncescu, p. 483. Pe coperta, In loc de titlu apare numai 100", nr. de ordine al colecţiei. 821.113.4 (1111134)

Andersen, 1903: H. Ch. Andersen, Carte de chipuri Fără chipuri Ed. II. Bucuresti, Edit. Librăriei Leon Alcalay (Stab. de arte grafice Universala), [1903]. (15 x 10). 76 P. 30 banr. (Biblioteca pentru tog, 100). Datat dupg: RB, 1(1903), nr. 4, iul.-aug., p. 93. 821.113.4

Andersen, 1911: H. Chr. Andersen, Grădina raiului şi alte povestiri [de] Andersen. Traduse de B. Nemţeanu. Bucureşti, Edit. Librăriei Leon Alcalay (Tip. Fortuna"), [1911]. (14,5 x 10). 192 p. 60 bani. (Biblioteca pentru toţi, 657-658). 821.113.4 (I 24753)

Andersen, 1969: H. Chr. Andersen, Mărgăritare. Povestiri de H. C. Andersen. Ilustrate de V. Pederesen. Traducere de Ruxandra Vlahuţă. Bucureşti, Libr. Editurii Socec & Cie (Atelierele grafice Socec & CO.), 1969. (19 x 12). 256 p. cu ilustr. 2,50 lei. Cuprinde şi: Din viaţa lui Andersen", notită biografică de X. Marmier, p. 5-14. cu un portret. 821.113.4 (114096)

Andersen, 1983: Hans Christian Andersen *Povestea vieţii mele*, ediţia a doua revăzută, Traducere, cronologie şi note de Teodora Popa-Mazilu, Editura Ion Creangă.

Călinescu, 1978: George Călinescu, *Ion Creangă, (Viața și opera),* Editura Minerva, Bucureşti.

Creangă, 1981: Ion Creangă, *Povești, Povestiri, Amintiri*, Biblioteca pentru toţi, Bucureşti.

Wagner Brust, 1994: Beth Wagner Brust *The Amazing Paper Cuttings of Hans Christian Andersen Hardcover– March 28, 1994* Houghton Mifflin Company, Boston, Ticknor & Fields.

IMAGINARY SYMBOLISM IN FĂNUŞ NEAGU'S PLAYS

Ana-Maria OLARU (TICU)
"Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: "Echipa de zgomote" is a two parts drama, approaching the theme of the family, which is seen as a conglomerate of beings. These beings become astray from their own ideals and from the human condition also, manifesting themselves in a small cinematography studio, where the members of the same family group are hired in order to artificially produce movie sounds. The humiliation and the personal bankruptcy they have to face in this small space define the spiritual and moral chaos. There are some symbolical similarities to the writings of Ionescu or Voiculescu and these resemblances highlight the drama's artistic features. The profile of the characters is shaped in quasi-negative shades; in what regards the linguistic area, the clichés reveal an obsession with the fight against depersonalization which unfortunately fails. The symbolism of the drama also reveals the obsession with the idea of paternity. The frustrations of a mundane existence are being realistically dealt with, Nil being pursued by the idea of the old bison, his father, an idolatrized pater familias, whose ancestral force he genetically invokes. The end symbolically represents a certain kind of closure by means of Nil's death, proving an attempt to revive the ancestors' decayed spirit, but this proves to be partially achieved. The retrograde bestiary justifies the idea of a de-spiritualized context: the bison family is made of "chamber horses", then they turn into howling wolves on various tapes, and they end up being dogs – symbols of the dominated ones. Therefore, the play is a parable, as shown by the symbolical and mythical analysis.

Keywords: symbol, sounds, family, animal, death

Valoarea incontestabilă a povestirilor și nuvelelor lui Fănuș Neagu a făcut ca majoritatea criticilor literari să considere proza scurtă ca fiind cea mai importantă parte a creației sale. Cum era și firesc, apariția romanelor, unele dintre ele foarte bine primite de public, a fost justificată prin seva extrasă artistic din acestea, dar au fost și voci care au considerat că prozele scurte au fost doar exerciții de creație, desăvârșite prin apariția romanelor. Importantă este complementaritatea celor două tipuri de scrieri, atât cele 90 de povestiri, cât și cele 5 romane alcătuind un corpus unitar, bine echilibrat epic și tematic, cu tendințe moderne, fără a fi anacronice, plăsmuind stilul propriu al scriitorului brăilean, inconfundabil, numit de Eugen Simion „fănușian". Pariul literar al lui Fănuș Neagu nu ar fi fost pe deplin câștigat fără operele sale dramatice, realizate în baza aceleiași paradigme simbolice a modernității, anulând principiile tradiționale ale teatrului, deschizând noi orizonturi de interpretare, din păcate prea puțin exploatate, având parte doar de cronicile premierelor teatrale, publicate în periodice, dar și de câteva pagini critice atașate pieselor la publicare. Teatrul lui Fănuș Neagu cuprinde trei drame realizate individual, *Echipa de zgomote* (1970), *Scoica de lemn* (1978) și *Casa de la miezul nopții* sau *Paiața sosește la timp* (1993); în colaborare cu Vintilă Ornaru publică piesa *Apostolii* (1966), iar împreună cu Lucian Chișu și Dan Micu scrie *Năluca* (1997). Cu un număr mai mare de interpretări scenice și reeditări se distinge *Echipa de zgomote*, concentrând esențe de antirealism, mutând artistic valențele dramatice mai mult spre sfera imaginarului simbolic, depărtându-se de magicul prozelor. Cu siguranță, unele simboluri și idei vehiculate apropie teatrul fănușian de teatrul lui Marin Sorescu sau chiar de cel al lui Eugen Ionescu. Regăsim și motive și imagini din povestirile și romanele publicate până atunci, pe alocuri putând identifica termeni de

comparație și cu Panait Istrati sau Vasile Voiculescu, cu care, de altfel, Fănuș Neagu s-a identificat adesea în plan literar.

Echipa de zgomote este o dramă în două părți, abordând tema familiei, văzută ca un conglomerat de ființe ce se înstrăinează de propriile idealuri și de condiția umană, manifestându-se într-un mic studio de cinematografie, unde membrii aceluiași grup familial sunt angajați pentru a produce artificial zgomote utilizate în filme. Umilința și falimentul personal, pe care sunt nevoiți să le trăiască în acest spațiu redus ca dimensiune, sunt definitorii pentru degringolada spirituală și morală. Discuțiile pe care le generează claustrarea angoasantă dezvăluie hățișul relațiilor nepotrivite dintre rude, ascunse cu dibăcie și viclenie, dar justificabile prin atitudinile și mentalitățile personajelor. Însuși Fănuș Neagu avertiza încă de la începutul piesei despre greutatea sentimentelor vehiculate, într-un fragment programatic, intitulat „Mărturisire îndoielnică": „*Echipa de zgomote [...] e bântuită de puțin întuneric, de puțină durere și de zbucium. Ea nu cere biruință. Nu se vrea decât o ruptură de fulger peste niște vieți înăbușite*". [NEAGU, 1981:106] Întunericul despre care vorbește autorul poate fi încadrat în simbolistica durandiană aplicată mai sus în cadrul prozei scurte, însă, în această situație, este vădit sensul psihologic al suferinței, al unei abrutizări agravate de fenomenul *tabu*. Simbolic, personajelor, simpli generatori de zgomote, le este interzis orice gest sau gând care ar trăda o autonomie. Nici Mușat Râmniceanu, nici fratele său Nil, întors dintr-o pribegie pe care abia acum o va dezvălui ca fiind forțată conjunctural, nici Alexandru, fiul lui Mușat, nu reușesc o reintegrare în stirpea aleasă a bizonilor totemici, din care pretind cu mândrie că descind. Cele două femei din dramă sunt asimilate aceleiași familii prin alianța cu membrii legați sanguin, Maria, a doua soție a lui Mușat, și Ioana, logodnica lui Alexandru. Tabloul personajelor este completat de vânzătoarea de evantaie și de inginerul de sunet, exteriori „clanului", dar care, antagonici fiind, întruchipează axele în jurul cărora gravitează destinele producătorilor de zgomote, iluzia și tirania.

Nil iese din tiparul celorlalți. Întors de la Paris (unde se pare că fusese – simbolic – călău), dorește să-și reconstruiască fundamentul sufletesc prin regăsirea familiei, de fapt o regăsire a eului. Forțat de împrejurări să se apere, acuzat fiind că furase banii familiei înainte de a fugi, recunoaște că se iubise cu Monica-Sofia, prima soție a fratelui său, Alexandru fiind, de fapt, fiul său. Constatăm, tot în plan simbolic, obsesia paternității. Frustrările unei existențe banale sunt gestionate realist, Nil fiind obsedat de ideea bătrânului bizon, tatăl său, un *pater familias* idolatrizat, a cărui forță ancestrală o invocă genetic. El însuși pozează într-un părinte rătăcitor, clamându-și nedreptatea fără a se victimiza. Conflictele ce se multiplică și se proiectează gradual în delirul suferinței pot fi explicate și prin fobia suprapunerii identitare într-un spațiu închis, izolat, deci declanșator al defulărilor purgatoare. Acest fapt îl identifică și Andrei Grigor în toate cele trei scrieri dramatice ale lui Fănuș Neagu: „fiecare personaj poartă în sine numeroase elemente conflictuale aflate în stare de latență și ușor activabile în împrejurări prielnice. Nu întâmplător, toate cele trei drame au ca loc de desfășurare spații închise, izolate" [GRIGOR, 2001:52]. Dorind o reabilitare a bizonului ancestral și prin el a întregii familii, Nil este singurul care încearcă să se opună acestei mancurtizări de care este vinovat inginerul de sunet, materializarea unui comandant suprem, a unui stăpân al unei lumi căreia i se limitează până la anulare posibilitatea de a evada din colivia degradării. Depersonalizarea este tragică. Ceea ce se întâmplă cu familia Râmniceanu nu este altceva decât gregarizarea admonestată simbolic în teatrul modern, Râmnicenii/ Râmnicerii ducându-ne cu gândul la „Rinocerii" lui Ionescu. Automatismele zgomotoase, clișeizarea existenței celor care nici nu vor să știe pentru ce film produc efecte sonore, supușenia și cecitatea morală a depersonalizaților ne îndreptățesc să afirmăm că noroiul în care tropăie și copitele pe care le încalță la ordin sunt componentele lor organice. Nil nu vrea să poarte copitele, nu ascultă ordinele ferme ale inginerului de sunet, vrea să afle mai multe, se revoltă. Mușat, fratele său, căruia i se mai spunea din când în când Iisus Corbul (o posibilă negare oximoronică a

divinității) și a doua soție a acestuia, numită Bunavestire Maria, afirmă imuabilitatea destinului lor: „*Ce rost are să știi?! Trăim producând zgomote*”. [NEAGU, 1981:142] Acest zgomot al existenței obsesive este întâlnit și în nuvela *Zgomotul,* din volumul *Vară buimacă,* văzut acolo ca o negare, o neacceptare zadarnică a fracturării destinului. Copilul care trebuie să facă zgomot pentru a suplini plecarea celor dragi din viața lui este reînviat prin intermediul piesei *Echipa de zgomote*, în persoana bizonului ce bântuie conștiințele epigonilor săi.

Orice reabilitare este imposibilă, în condițiile în care se amputează moralitatea persoanelor. Nil avusese o relație cu propria cumnată, Mușat este suspectat că și-a ucis soția infidelă, iar Maria, succesoarea ei, se refugiază în alcool. Finalul, închizând cercul simbolic prin moartea lui Nil, demonstrează o încercare de revigorare a spiritului strămoșilor, evident decăzut, o reabilitare parțială. Bestiarul retrograd justifică această plasare într-un context apter: familia de bizoni devine una alcătuită din „cai de salon”, apoi se metamorfozează în lupi urlători pe benzile de sunet, ca în final să sfârșească drept niște câini, simboluri ale firii supuse: „*Vă credeți bizoni, dar ați eșuat de mult într-o haită de câini lătrând la lună*”. [NEAGU, 1981:161] Câinii flămânzi scăpați de la școala de dresaj din apropiere acaparează acustic finalul dramei, lătratul lor suprapunându-se peste zgomotul ființial al personajelor. Cineva trebuia să se sacrifice pentru a le potoli fiarelor foamea de oameni (sau de cai), de lumină: „*câinii ne mănâncă felinarele. Sunt flămânzi de carne și de felinare*”. [NEAGU, 1981:164] Ioana, neavând sângele învolburat al familiei Râmniceanu, punctează lucid iminența alienării, simbolizată de câine, așa cum am notat în prima parte a lucrării: „*Cineva trebuie să încerce să iasă. Ca să nu înnebunim cu toții*”. [NEAGU, 1981:165] Se punctează, așadar, esența obsesiei, de fapt o stare psiho-somatică etichetă în scrierile fănușiene, ce apare sub diverse nume: năuceală, buimăceală, zăpăceală, aiureală, nebunie, alienare. În cazul de față, Mușat este cel care trasează, obsesiv, această coordonată a dereglării psihice, pe care încearcă să o evite fără succes. Aproape toate replicile sale cuprind imperativul „*Nu mă/ne zăpăci*”[1], adresat lui Nil, cel care a revenit în viața lor și le tulbură existența lineară. Astfel, zăpăcirea pentru Mușat nu înseamnă nefiresc, ci tocmai firesc. Este inversată scara valorică prin directa proporționalitate cu dezumanizarea dramatică a indivizilor. Cu cât încearcă să revină la uman, cu atât se consideră mai zăpăciți. Nil se aruncă în colții câinilor (nu înainte de a-i murdări cu noroi pe față pe ceilalți) într-un recviem pentru conștiință, pentru umanitate, pentru spiritul marelui bizon. Este nucleul magmatic al unei lumi ce se zbate să revină la suprafață prin stratul gros de bolovăniș uman, de noroi și de fapte ce nu pot fi șterse în timp. Așa cum era de așteptat în contextul anacronic în care se află, gestul său nu este înțeles de ceilalți, Mușat trântind ușa în urma fratelui său și ironizând dorința Mariei de a îngropa câinii sub pragul bisericii (eternizarea sacrificiului este negată). Automatismul existenței se reia la ordinul inginerului de sunet, executat de Râmniceni cu obedință oarbă, absurdă.

Nu putem trece peste suprapunerea simbolică a personajului Nil, ultimul bizon al neamului său, cu vraciul voiculescian din *Ultimul Berevoi*, fixând ideea unei stingeri lente, dar sigure, a scânteii magice, a spiritualității din omul modern, supus clișeelor și uniformizării decrepite. Dacă la Voiculescu putem vorbi despre o asumare a sacrificiului de către ceilalți membri ai comunității, plonjând spre un prometeism al gestului, la Fănuș Neagu este exclusă tangența acestui mit, deoarece jertfa nu cunoaște efecte benefice, nici măcar cicatrizante. Trebuie punctată, însă, raportarea la toposul campestru pe care se altoiesc aceste valențe mitice, ambii scriitori adaptând spațiului Bărăganului fragmente de imaginar mitic. Nicolae Balotă constata faptul că operele dramatice fănușiene pot fi abordate din perspectivă mitică, căreia i se anexează o modernitate simbolică: „A dramatiza miturile Câmpiei, fascinantă întreprindere ce-și poate găsi realizarea doar într-o specie de mister modern”. [BALOTĂ,

[1] Neagu, Fănuș, *Scoica de lemn. Echipa de zgomote*, București, Editura Eminescu, 1981, pp. 119, 122, 123, 125, 127, 131, 133, 134, 140, 143, 150, 155,160,162,164,166.

1971:18] În acest tablou de mituri și simboluri ce stigmatizează ruptura de trecutul văzut ca însumare a unor valori umane încă vii, oamenii care dau naștere unor furtuni și uragane în lighean reprezintă paiața ideală, scheletul unei umanități secătuite de spirit. Într-o astfel de lume, conflictele sunt generate de limbaj, justificându-se forța usturătoare a verbului, care invocă fapte și chipuri ce se doreau uitate și pierdute, simpla lor amintire fiind condamnată, sancționându-se trecutul: „*De la o vârstă încolo, dacă nu vrei să-nnebunești, trebuie să scoți ochii amintirilor*”. [NEAGU, 1981:146] Aceste amintiri care bântuie conștiințele le întâlnim nu doar în cămăruța unde se fabrică sunetele, ci străbat întreg spațiul matrice al sud-estului, așa cum constatase și Panait Istrati în *Ciulinii Bărăganului*. Acolo amintirile erau niște ciulini aprinși, care își urmăresc veșnic protagoniștii, independent de voința acestora sau de contextul în care sunt situați. Nil evadează din amintiri, izbăvindu-i prin absență și pe membrii familiei sale, după ce le dezvăluie adevărul. Acesta, însă, a produs schimbări în structura lor interioară, Alexandru fiind cel mai afectat, sondând în eul său cel nou descoperit, pentru a regăsi reminiscențele bizonului: „*Sunt fiul bizonului. Pune mâna pe frunte și ai să simți că mi-au dat coarnele. […] Adevărul schimbă carnea pe om*”. [NEAGU, 1981:158]

Totuși, simbolul familiei ca celulă unitară nu se pierde, indivizii fiind solidari și în zăpăceala de care nu au putut scăpa. Titlul piesei sugerează faptul că, deși dezumanizați, ei formează un grup, „o echipă”, care, paradoxal, poate fi mai ușor condusă de vocea autoritară a inginerului de sunet. El este cel care comandă zgomotele pe care trebuie să le facă, dar și cel care le trasează „cercul strâmt” în care trebuie să-și poarte copitele. Aceste „mașini de zgomot” și-au pierdut umanitatea în favoarea unui automatism funcțional comod, nefiind frustrați de limitarea orizonturilor, atâta timp cât li se spunea ce să facă, în ce condiții și trebuiau apărați de orice potențial pericol, așa cum prevedea, probabil, contractul lor de muncă. Așa se explică reacția lipsită de vitalism și responsabilitate a lui Mușat în momentul apariției câinilor: „*Trebuie să-l strigăm pe domnul inginer. El răspunde de noi și e dator să ne apere*”. [NEAGU, 1981:162]

Dovada faptului că în cazul familiei Râmniceanu este vorba despre o dezumanizare graduală, că în trecutul îndepărtat spiritul lor nu era viciat, ba chiar își proiecta oniric ascensiunea, este replica lui Mușat, care îi amintește lui Nil despre copilăria lor, când erau doi pui de bizon și se identificau prin idealuri comune, unele chiar utopice: „*Care dintre noi visa să aștearnă un pod uriaș peste mare și să se odihnească pe el păsările rănite în zbor?*” [NEAGU, 1981:123] Acest pod, așezat deasupra mării, poate fi încadrat în categoria simbolică din care face parte și banca de lemn pe care vrea să o proiecteze Iona, personajul lui Marin Sorescu, tot peste imensitatea unei mări, neantizare a trăirilor. Cu ajutorul acestor simboluri i se creionează limite unei întinderi vaste, aparent fără vocația marginii. În cazul fraților Râmniceanu, visul pueril se destramă, ca urmare a unei evoluții ce dezintegrează iluzia. Nici atunci când, peste ani, această iluzie se conturează în persoana visătoarei vânzătoare de evantaie, ea nu este asimilată, fiind ignorată și respinsă.

Evitat în conversații și declanșator de neliniști este și fenomenul tanatic, orice menționare a morții fiind admonestată, scuzată. Personajele pomenesc despre moarte întâmplător, asociind ca într-un veritabil teatru al absurdului moartea cu alcoolul sau nebunia: „*Numai nebunii discută mereu despre moarte*”. [NEAGU, 1981:153] Excluzând inerența morții, se exclude normalitatea, drept dovadă părăsirea umanului și escaladarea alienării organice. Bizonul, simbol al unei mitologii a puterii, a forței și a somptuozității, moare brutal, așa cum crede Nil că ar trebui să moară orice bizon, odată cu el pierind și speranța, dar nu și zgomotul. Așadar, ultimul bizon nu poate face să dispară zgomotul dezumanizării, al dezintegrării spirituale, al căderii omului în neant, acestea fiind de fapt ideile ce se desprind din replicile și din comportamentele personajelor. *Echipa de zgomote* poate fi un cântec de lebădă, care, însă, nu este ascultat de nimeni, tăcerea fiind prea periculoasă pentru conștiință, preferându-se gravitația vacarmului existențial.

Drama este parabolică, Nil oferind o viziune modernă a unui mit totemic, o defulare de excepție a detractorului unor realități și a unor angoase contagioase, perturbatoare ale simplității. Prin tipologia sa insolită, prin atitudine, disimulare, mimică și limbaj, dar mai ales prin luciditatea cu care își conștientizează rolul în economia dramei, personajul a fost considerat o proiecție ideală a ceea ce a intenționat Fănuș Neagu să transmită prin intermediul dramei sale, și anume alarmarea tuturor cu privire la pericolul uriaș care paște lumea aflată pe o pantă morală și spirituală descendentă.

Bibliografie

1. Balotă, Nicolae, 1971. *Mult zgomot și multă furie (Echipa de zgomote)*, în „România literară", nr. 15, 8 mai 1971, p. 18.
2. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, 1993. *Dicționar de simboluri*, București, Editura Artemis.
3. Durand, Gilbert, 1977. *Structurile antropologice ale Imaginarului*, București, Editura Univers.
4. Evseev, Ivan, 2001. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Timișoara, Editura Amarcord.
5. Grigor, Andrei, 2001. *Fănuș Neagu – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Editura Aula.
6. Neagu, Fănuș, 1994. *Partida de pocher*, București, Editura Eminescu.
7. Neagu, Fănuș, 1994. *Scoica de lemn. Echipa de zgomote*, București, Editura Eminescu.
8. Neagu, Fănuș, 1997. *Zeul ploii*, Chișinău, Editura Litera.

CLASSIC INTERTEXTUALITY VS. RIZOMATIC GENOTEXTUAL PHENOMENA

Igor URSENCO
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: The following paper proposes to bring additional evidence concerning hipertextual national/planetary awareness, beyond any alleged preexistent fixed cultural body as al intertextual corpus. However, as persuaded below there is a huge non-genetical component of the worlwide literary process. Accordingly, the Transgenerational Romanian Poetics may reveal unespectedly a rhizomatic nature yet to be discovered

Keywords: Intertextual Paradigm, Genotext, Rizoma, Trautonium, Raster, Transgenerational Romanian Poetics

Se vorbește încă suficient de mult despre valențele grilei intertextuale ca o predestinare exclusiv mnemotică, în care opțiunile tehnicii scrierii și interpretării sunt puse în directă relație cu cele ale capriciului estetic selectiv. De altfel, în cartea sa dedicată intertextului eminescian romantic, Marina Mureșanu Ionescu susține chiar valabilitatea construirii unui „dicționar de coincidențe", menit să contabilizeze fenomenele de „inspirație coincidentă" a poeților „care nu s-au cunoscut și nici influențat"[1]. În timp ce similitudinea „situațiilor"[2] dintre Eminescu și Nerval este redusă la asocierea frecventă a însingurării cu „întunecarea" și „disperarea", motivul „penei rupte" sau intuiția anticipativă a pierderii lucidității, ni se pare util să invocăm o experiență inedită legată de așa-zisele concordanțe literare[3] sau invariante[4] care urmăresc reconstituirea nucleelor semantice fără a fi în mod necesar fidele *hipogramei* riffateriene[5]. Doar − că spre deosebire de registrele metatextuale consacrate − *rizoma*[6] înțeleasă ca principiu heterogenic (opus celor „evoluționist, ierarhic, structural, dihotomic" etc.) asigură multiplicitatea conexiunilor lexicale în gândirea umană nonlineară.

Studiul de față își propune să aducă evidențe suplimentare privind presupusa conștiința hipertextuală planetară pe care o anticipa sistematic filosoful român Constantin Noica: „în bună parte totuşi cultura noastră e de tip matematic şi tipul acesta se opune culturii de tip istoric. Ni se pare, aşadar, că surprindem acest dualism: geometrie-istorie, a cărui polemică, transpusă pe planul culturii, e opoziţia celor două tipuri de cultură"[7]. Și dacă, în mare parte, „idealul culturii noastre e unificaţia"[8], se pare că anume conceptul de intertextualitate asigură firesc „trecerea de la local la universal, saltul sufletesc de la locul unic la locul comun. Marile locuri comune ale spiritului"[9].

---

[1] Marina Mureșanu Ionescu, Eminescu și intertextul romantic, Iași, Editura Junimea, 1990, p. 270-271
[2] Deci nu a motivelor și temelor comune
[3] Solomon Marcus, Invenție și descoperire, București, Cartea Românească, 1989, p.120
[4] А.К. Жолковский., Инварианты Пушкина, http://philologos.narod.ru/classics/zholk2.htm
[5]Johanne Prud'homme and Nelson Guilbert, Text Derivation, http://www.signosemio.com/riffaterre/text-derivation.asp
[6] Gilles Deleuze și Félix Guattari, Capitalism și schizofrenie (II). Mii de platorui, București, Editura Art, 2013
[7] Constantin Noica, Despre culturile de tip geometric / Mathesis sau bucuriile simple, București, Editura Humanitas, 1992, p. 7
[8] Ibidem, p. 8
[9] Ididem, p. 14

Poate că, dincolo de micile ezitări de acceptare unanimă a fondului său general-uman, *paradigma intertextuală* (dialogismul intrinsec al „cuvântului străin" propus de Mihail Bahtin, în varianta sa originară, ca «чужое слово») este chiar materializarea consensului multrâvnit dintre cultura de tip geometrică („oamenii care au o singură lume comună" sau „participă la aceeași realitate") și cea de tip istorică („fiecare cu lumea sa personală", „o realitate autentică" strict individuală)[10] la care se referea anticul Heraclit și luministul Goethe: „acum literatura naţională puţin ce înseamnă, la rând stă să vină epoca literaturii lumii"[11].

De exemplu, în poemul său **Triunghiul Ocniţei** poetul basarabean șaizecist Victor Teleucă venea cu o replică intertextuală limpezită de obscuritatea de cancan a binecunoscutului fenomen al *Triunghiului Bermudelor*[12]:

„Când ninge,
oamenii parcă se coboară din nori,
ori parcă ies din fântâni,
prin care se-ntorc dintr-o lume de basme
cu câte o căldare de apă albastră acasă (...)
Din Triunghiul Ocniţei niciodată nu ieşi.
În Triunghiul Ocniţei niciodată nu mori".

În acest context, ultimile două versuri intră într-un soi de dialog imposibil peste ani − dar cu realitate estetică imposibil de negat − cu textul **Ieudul fără ieşire (I)** semnat de nouăzeciștul maramureșean Ioan Es. Pop:

„La ieudul fără ieşire şi noi am, şi noi am fost cândva (...),
ci tu fii cu luare aminte: dacă aluneci acolo
nici o hartă n-are să-ţi mai fie de folos
zadarnic te vei zbate să afli ieşirea intrarea ieşirea
zadarnic vei zori să rupi linţoliul spaţiului
în care-ai lunecat. dincolo n-o să dai decât
de urma piciorului tău de dincoace.
fără margini este ieudul şi fără ieşire.
nici o geografie n-a reuşit încă să-l aproximeze".

Raportate la binecunoscuta dihotomie între teologia *afirmativă* și *negativă*, aceste două poetici − catafatică *versus* apofatică – despărțite ani buni de sârma ghimpată și ideologii politice diferite, vin să ilustreze perfect observația din eseul mandelștamian „Dimineața akmeizmului", conform căreia „semnificaţia cuvântului de departe nu reprezintă propria sa traducere"[13]. Preluând din opera lui Dante Alighieri noțiunea de „timp" înțeles ca „act

[10] Mircea Eliade, Meșterul Manole (Studii de etnologie și mitologie. Antologie), Selecție de texte și note de Magda Ursache și Petru Ursache, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2007, p. 292-294

[11] Иоганн Эккерман, Разговоры с Гете в последние годы его жизни, Москва, Художественная литература, 1981, с. 219

[12] Este vorba despre zona atlantică localizată geometric între Insulele Bermude, Porto Rico și Fort Lauderdale (Florida). În această regiune, cunoscută și sub numele de „Triunghiul Diavolului", se întâmplă foarte des fenomene paranormale, cum ar fi: dispariții de vase și aparate de zbor, activități neobișnuite în care legile fizicii sunt date peste cap, puse inclusiv pe seama ființelor extraterestre.

[13] О. Мандельштам, Утро акмеизма, http://web.stanford.edu/class/slavic272/materials/declarations/mandelstam_utro1913.pdf

sincronic", poetul evreu de expresie rusă merge mai departe pentru a afirma că „poezia nu este parte a naturii, − fie și cea mai bună, selectată metodic − ci cu o uimitoare *autonomie* se strămută într-un câmp de acțiune nou, extradimensional"[14].

Așa cum e lesne de observat, cele două poeme semnate de poeți români absolut diferiți ca factură și tipologie umană[15] − și care nu par să fi avut șansa de a se fi cunoscut reciproc nici măcar din lecturi sporadice − ilustrează foarte bine mecanismul genotextului kristevian ca proces cultural metameric [16]. Vom considera acest fenomen drept *trautonium*[17]ontologic *divergent*, fiind pe deplin conștienți că „se poate întâmpla ca același vers să apară la doi poeți diferiți, nu însă și între un poem"[18]. Așa cum este cazul altui exemplu de *trautonium*, de data aceasta *convergent*. Să luăm cazul celor două texte confruntate maia jos.

Arcadie Suceveanu, ***Miracolul zilei de miercuri***:

Las să-mi năvălească-n odaie
numai lucruri banale,
lucruri umilite, uitate,
lipsite de glorie
cu fața mâncată de sodă,
mirosinde-a siloz şi a hamuri.
− Veniţi, veniţi
să vă scot din nou în lumină,
să vă încarc, pe rând
cu electricitatea iluziei
să vă potolesc foamea
de transcedental
şi aventură!

Într-o genotextualizare contrapunctică cu poemul de mai sus, textul poetului clujean Ion Mureșan cunoscut sub numele de **Constituirea realului prin uitare** devine complementaritatea sa estetică virtuală:

Tot ceea ce am uitat, molozul, zgura, resturile
constituie într-adevăr realitatea.
Lucrurile și faptele pe care dinții nu le-au putut roade,
cuțitele nu le-au putut înjumătăți, din aceste
produse ale uitării
pe care ghearele obosite le scot mereu din baia
de acid a memoriei

---

[14] О. Мандельштам, Разговор о Данте, http://rvb.ru/mandelstam/slovo_i_kultura/01text/01text/13.htm

[15] Am beneficiat de șansa istorică de a-i cunoaște pe ambii

[16] Proces de divizare celulară repetată a corpului unor organisme non-umane; metodă de reproducere asexuată prin strobilație (segmentare corporală trasnversală spontană)

[17]Trautónium (germ.) – instrument electronic care redă din punct de vedere electroacustic (semi)tonurile instrumentelor musicale cunoscute, dar produce și sunete străine acestora

[18] Solomon Marcus, Invenție și descoperire, Cartea Românească, 1989, p.12

și le aruncă cu scârbă afară, numai din acestea
se poate constitui o lume nouă...

În altă ordine de idei, e de remarcat că referințele din finalul poemului lui Ion Mureșan („trupul meu îmbătrânit într-o neagră dantelă îl înfășor / și uitându-l pe vecie, îl renasc") trimit intertextual la eminesciana **Odă în metru antic** („Nu credeam să-nvăț a muri vrodată; / Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi"), în timp ce la Arcadie Suceveanu avestea se revendică din pretextul poeticii lui Blaga. Probabil așa se explică că „de câte ori un scriitor autentic încearcă să revoluționeze literatura epocii sale, ajunsă, prin cristalizarea epigonilor, la un punct mort al vieții și al creației artistice, acest novator nu face, de fapt, decât să revină de la o tradiție vie, să deblocheze firul apei de sloiurile de gheață care, aglomerându-se, îi opresc mersul înainte și să reia, împins de toată puterea râului, însuși marele drum al înaintașilor, sporindu-l cu aportul unor afluenți noi"[19].

Această anticipare perfect valabilă a poetului Ion Pillat din eseul său culturologic ne permite să observăm cum se autodisemineză în toată larghețea sa disponibilă din punct de vedere estetic – trecând cronologic prin *Premodernism* > *Avangardism* > *Neomodernism* > *Neoexpresionism* > *Neopostmodernism* − discursul poetic românesc în varii cronotopuri culturale sincronice.

Odată cu observația de rigoare am ajuns la o altă tipologie rizomatică din categoria fenomenului genotextual. Propunem așadar să fie numit *raster*[20] ontologic fiecare exemplu de metamerism cultural care păstrează și semnificația de „nomadism" semantic, exact ca în alt eseu notoriu al aceluiași Mandelștam, „Cuvântul și cultura": „Oare obiectul este proprietarul cuvântului? Cuvântul este chiar Psyche. Cuvântul viu nu reprezintă un obiect, dar își alege în mod liber, ca și pentru locuință, o anume semnificație, o anume corporalitate, un corp confortabil. Iar în jurul lucrurilor cuvântul hălăduiește liber, precum sufletul în jurul unui corp abandonat dar pe care nu pregetă să îl uite"[21].

În cele ce urmează ne vom putea convinge cum, în calitate de agenți ai unei formațiuni metamerice transgenerații oniste, apar poeți adesea incompatibili ca ideologie estetică și formule poetice: *Tudor Arghezi* > *Ilarie Voronca* > *Grigore Vieru* > *Mircea Dinescu* > *Arcadie Suceveanu* > *Ioan Es. Pop* > *Adrian Suciu* > *Claudiu Komartin* > *Dan Ciupureanu* > *Ion Buzu.*

Tudor Arghezi, Har

„Îmbrăcați în straie de iască / Sunt gata cartofii să nască. / S-au pregătit o iarnă, de soroc, / Cu cârtițele launloc, / Cu întunericul, cu coropijnița și râmele, / Și din toate fărâmele / Au rămas grei ca mâțele, / Umflându-li-se țâțele. / Auzi ? / Cartofii sânt lehuzi. / Ascultă, harul a trecut prin ei / Virginal, candid și holtei. / Dumnezeiește. / Cel-de-Sus și din veac binevoiește / Să-și scoboare sfintele scule / Până la tubercule. / Și pentru negul cartofilor cald / Face descântece, ca pentru zmarald. / Într-o noapte / Li s-au umplut straiele cu lapte / Ca să-și hrănească un pui / în fiecare vârf de cucui"

[19] Ion Pillat, Spre un nou clasicism german: Stefan George și Hugo Fon Hofmannsthal / Portrete lirice, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 299

[20] Ráster (germ.) – ▪ (în tipografie) placă din sticlă cu o rețea fină de linii, compuse din puncte; ▪ (în muzică) instrument pentru liniat portative, permițând trasarea simultană a mai multor linii paralele; ▪ (în televiziune) ansamblul liniilor din puncte de lumină în care este descompusă o imagine

[21] О. Мандельштам , Слово и культура, http://rvb.ru/mandelstam/slovo_i_kultura/01text/01text/02.htm

Ilarie Voronca, * închini un imn cartofului** (fragment nr. 5 din poemul epic „Ulise")

„(…) vreau să am limpezimea tăcerea ta / fruct al ţărânei asemeni cu ţărâna / din pântecul întunericului nu ne uita / întăreşte-ne cu uleiul nopţilor mâna // tu ştii subterane abecedare / te-au hrănit dumnezeu şi ploile / virtuţile ţi le tragi din pământ ca din staul oile / cerurile te primesc în orice căldare // cartof icoana umilinţii a răbdării / tu te mulţumeşti cu puţin şi ne dai tot / iată şi triunghiul zborului în metalul înserării / cerul atârnă ca limba câinilor de un cot // cartof ca mâinile plugarului aspre / cu răcoare de tunel de după-amiază / tu eşti al gliei glas pre / tine ochiul îngerilor fără haraci te veghează // tu îţi lipeşti urechea de pământ / lingi zgomotele măruntaiele toate / atâtea vrăji ca etichete de drogherie în tine sunt / tu eşti un pahar cu vitalitate // îmi place coaja miezul tău umezindu-se / cum îţi faci loc cu umerii ca să creşti / te aştept te ascult şi bătăi de inimă ivindu-se / în negreală şi noroiul tău culori cereşti // strângi şi apoi ne dai pe limbă amidon / tu primeşti binecuvântarea vântului / norii îţi clădesc pe sub zare un tron / şi numai poetul ştie că tu eşti câinele pământului (…)"

Grigore Vieru, Întregul cer

„Ferice de tine, cartofule,− / de-ntregul pământ / ești îmbrățișat! (...) // Rămâ-ne-va cerul / întreg, / ca să fim fericiți, / aproape ca tine, / cartofule, / ca tine, roșule măr!"

Arcadie Suceveanu, Litanie

„Duminica bulbii bisericii cresc înspre cer / în fertile litanii / iar la rădăcina cartofului fată cârtița"

Mircea Dinescu, Cântec în așteptarea recoltei

„(...) și fiindcă s-au cam terminat cartofii / plantăm calugării și filosofii (...) / cartoful putred zvârlit pe maidan / scoate și el puțica lui verde / ca un semn de democrație a naturii (...)"

Mircea Dinescu, Evadatul

„(...) vezi peste tot doar pepeni vărgati și ploi lampante / pârâu-n uniformă cartofii în tranșei / parcă s-ar stinge galeș elveția din plante / nimic nu e neutru deci totul e cu ei (...)"

Mircea Dinescu, Încurajarea morţilor

„(...) Lăsaţi-mi totuşi şansa să cânt din disperare / pe câmpul de bătaie rămân coji de cartofi/ eroilor sub ploaie li s-au promis pantofi / să uite c-au avut cândva picioare (...)"

Mircea Dinescu, Exil

„Au inflorit cartofii in Marmația / și voi tocmai acum plecați spre sud / când ceru-i aiurit și descusut / când se confundă bocetul cu nația ? // Veți inventa durerea ca o țară / poate veți da peste-un mormânt mai cald... / Scobim scobim cartofii de smarald, / săracii mei cartofi de piatra rară (...)"

Ioan Es. Pop, ***cînd eram mic, visam să fiu şi mai mic

„cînd eram mic, visam să fiu şi mai mic./ mai mic decît masa, mai mic decît scaunul,/ mai mic decît cizmele mari ale tatălui./ cît un cartof, atîta mă visam./ pentru că primăvara pe cartofi îi puneau în pămînt şi gata,/ pînă toamna nu-i mai necăjeau.// mă visam în cuib, printre ei,/ dormind cu dulceaţă-n întuneric,/ întorcîndu-mă pe-o parte şi pe alta vara/ iar apoi căzînd din nou în somn.// şi toamna să mă trezesc tot nedormit / şi tot nespălat ca fraţii mei/ şi cînd să dea cu sapa-n noi, să sar deasupra/ şi să le strig: nu mai săpaţi, nu mai săpaţi,/ căci vin acasă de bunăvoie,/ dacă-n primăvară mă puneţi la loc,// şi primăvara să fiu primul pe care/ îl aruncă înapoi în cuib/ şi tot aşa, să rămîn să dorm mereu,/ din cuib în pivniţă şi din pivniţă în cuib,/ ani mulţi, neîntors şi uitat”

Adrian Suciu, Sufletul, ca un șir de cartofi împlântați în pământ

„Amintirea picioarelor țepene în pantofi inutili / nu e de povestit. Cu atât mai mult cepul din șira / spinării prin care sufletul, ca un șir de cartofi / împlântați în pământ de o mână aspră se scurge (...) / De-ar putea vreunul să scrie poezia propriei înmormântări, / ea ar fi atât de vie, încât pământul ar scupa afară toate mamele / din lume și-am răstigni ceracăne pe umerii lor!”

Claudiu Komartin, cartofi putrezi (din caietele lui Eugen Gruber)

„nu avem timp anul ăsta zilele se-ndesesc / îngraşă afacerea coropişniţei (...) / nici nu mai ştiu când spun o minciună / arunc un cartof putred pe o grămadă de cartofi putrezi / dorm în cearşafuri mirosind a cartof putred / exist (...) / pe cine încerc să mint sunt un ins responsabil / molfăi cartofi putrezi / şi-mi scuip în sân când scriu propoziţii exacte”

Dan Ciupureanu, deasupra patului

„în cameră sunt saci cu pământ azi-noapte au țâșnit cu presiune din tavan un amestec de tencuială și țărână vino deasupra patului să dai la lopată mamă să-mi vezi fața ca un cartof proaspăt cules”

Ion Buzu, Ostatic

„În timp ce-mi înfund mâinile în pământ / să scormonesc după cartofi / şi picăturile de transpiraţie îmi cad de pe frunte / îmi amintesc o frază zen care spune ceva de genul: / iadul nu este o sentinţă, este un antrenament. (...) / Lotul de pământ pe care îl muncesc e înconjurat cu sârmă ghimpată. / E terenul meu de antrenament timp de zece ani. / Pentru orice închisoare, căsnicie, regim politic / sau orice altă muncă malignă – sunt pregătit”.

Chiar dacă „zona coincidențelor e suficient de vastă ca și cea a imitațiilor ori a preluărilor”[22], simpla rânduire a metamerismului poetic închegat în jurul celor câteva exemple din istoria literaturii române contemporane configurează o zonă de interes încă nedefrișată. Or, filtrul morfologic de mai sus − asupra căruia trebuie să cădem de acord în mare parte – ne apare de departe non-genetic din punctul de vedere al intertextualității clasice: „geneza fenomenului literar se află în zona accidentală a trecerii din zona limbii în cea a limbii, a literaturii în cea a literaturii, pe când domeniul tradițiilor e validat de coerența logică, fiind

[22] Анна Ахматова, Поэма без героя, Триптих (1940—1965)

limitată de cercul literaturii naţionale”[23]. În ciuda faptului că „este imposibilă constituirea unei istorii genetice a literaturii”, cel puțin se rezolvă problema „tradiţiilor”, „influenţelor” doar în calitatea lor de pretext[24] în care vocea originară a poetului e cea care contează decisiv.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

a) în română și engleză

Deleuze, Gilles și Guattari, Félix, Capitalism și schizofrenie (II). Mii de platorui, București, Editura Art, 2013

Eliade, Mircea, Meșterul Manole (Studii de etnologie și mitologie. Antologie), Selecție de texte și note de Magda Ursache și Petru Ursache, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2007

Marcus, Solomon, Invenție și descoperire, București, Cartea Românească, 1989

Mureșanu Ionescu, Marina, Eminescu și intertextul romantic, Iași, Editura Junimea, 1990

Noica, Constantin, Despre culturile de tip geometric / Mathesis sau bucuriile simple, București, Editura Humanitas, 1992

Prud’homme, Johanne and Guilbert, Nelson , Text Derivation, http://www.signosemio.com/riffaterre/text-derivation.asp

Pillat, Ion, Spre un nou clasicism german: Stefan George și Hugo Fon Hofmannsthal / Portrete lirice, București, Editura pentru literatură universală, 1969

b) în limba rusă

Жолковский, А.К., Инварианты Пушкина, http://philologos.narod.ru/classics/zholk2.htm

Лотман, Ю.М.,Текст в тексте // Избранные статьи, т. 1. Таллин, 1992

Эккерман, Иоганн, Разговоры с Гете в последние годы его жизни, Москва, Художественная литература, 1981

Мандельштам, О., Разговор о Данте, http://rvb.ru/mandelstam/slovo_i_kultura/01text/01text/13.htm

Мандельштам, О., Слово и культура, http://rvb.ru/mandelstam/slovo_i_kultura/01text/01text/02.htm

Мандельштам, О., Утро акмеизма, http://web.stanford.edu/class/slavic272/materials/declarations/mandelstam_utro1913.pdf

Тартусско-московская семиотическая школа глазами ее участников // Ю.М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа, Москва, 1994

Тынянов, Ю.М., Тютчев и Гейне, Москва: Издательство Наука, 1977

Тынянов, Ю.М., Проблема литературной эволюции, Достоевский и Гоголь // Поэтика. История литературы. Кино, Москва: 1977

Яусс, Х.-Р., История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение, 1994, № 12

Ямпольский, М.Б, Память Тиресия, Москва:1993

[23] Ю. Тынянов, Тютчев и Гейне, Москва: Издательство Наука, 1977, с. 33-35

[24] Ibidem, с. 37

ACKNOWLEDGEMENT. The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652

IOANICHIE OLTEAN, THE THIRD BALLAD-AUTHOR OF THE SIBIU LITERARY CIRCLE

Delia Natalia TRIF (ANCA)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: ***The Literature Circle from Sibiu*** *was initiated by the young group of students coming from Cluj to Sibiu.* ***The magazine of The Literature Circle*** *contains six numbers. The Circle has reached the apogee moment in 1945, some months before the end of the second world war.*

The editor of the publication was I.Negoitescu.

Who speaks about ***The Literature Circle from Sibiu*** *is represented himself mainly by his "balladist": Radu Stanca, Ştefan Augustin Doinas , Ioanichie Olteanu.*

Ioanichie Olteanu is the third balladist of the Literature Circle. He signs in the first issue of the publication two compositions: ***The ballad of the cheated husband*** *and* ***The mishap of the theologian with the tree****.*

Ioanichie Olteanu's ballads were published in magazines and newspapers. Although few in number, these have a strong originality. Among these, we remember: ***The ballad of the cheated husband, The ballad of the drowned****,* ***The ballad of the suicide****,* ***The sunflower****,* ***The mishap of the theologian with the tree****. representative poems:* ***The poet room*** *and* ***The tower****.*

Through his poems, Ioanichie Olteanu proves a worthy representative of poetic orientation generated by ***The Literature Circle from Sibiu****.*

Keywords: Ioanichie, ballad, originality, immortality, magazine.

Despre *Cercul Literar de la Sibiu*, ca mijloc, ca mişcare, manifest, ideologie artistică, obiective şi rezultate, şi despre revista iniţiată de gruparea tinerilor studenţi veniţi, o dată cu Facultatea de Litere şi Filozofie, de la Cluj la Sibiu, s-au scris până în prezent câteva studii printre care şi o monografie de tip clasic-universitar. Toate acestea, trei la număr, au apărut în ultimii ani: Cartea lui Ilie Gutan, *Cercul literar de la Sibiu*, 1995, cea a lui Petru Ponta, intitulată identic, „Cercul literar de la Sibiu", (dar cu subtitlul: „Introducere în fenomenul originar), în 1997 iar cea semnată de Ovidiu Crohmănilceanu şi Klaus Heitmann, *Cercul literar de la Sibiu şi influenţa catolică a culturii germane*, în 2000. Despre mişcarea „cerchistă" s-a vorbit şi s-a scris şi înainte de 1989, dar nu în această formă, mai organizată şi mai sistematică.

Cercul literar de la Sibiu a reprezentat ambianţa literară de la sfârşitul celui de-al doilea război mondial, momentul resurecţiei eticului şi al cultivării valorilor umane şi culturale extrase din descendenţa critică maioresciană.

Sub forma unei grupări constituite, cu o experienţă proprie, cercul şi-a atins momentul de akmé prin scoaterea unei publicaţii. Faptul s-a petrecut la începutul anului 1945, cu câteva luni înainte de sfârşitul războiului. Este vorba de *Revista Cercului Literar,* lunar care a izbutit

să trăiască opt numere (în realitate şase, fiindcă ultimul e triplu, cuprinzându-le şi pe cele două următoare).

Redactorul publicaţiei a fost I. Negoiţescu. Subintitulată *Revistă lunară de literatură, filozofie şi artă* a apărut graţie sprijinului financiar al fracţiunii George Brătianu. În aprilie 1944, cu ocazia vizitei acestuia la Sibiu „cerchiştii" alcătuiseră, sub regimul antonescian, o organizaţie clandestină a „tineretului liberal". Banii pentru această revistă îi obţinuseră prin Mihai Fărcăşanu, asistentul profesorului şi omului politic, iubitor al literaturii, scriitor şi el, tânărul şef liberal va semna cu pseudonimul Mihail Villara un fin roman huxley-an, *Frunzele nu mai sunt aceleaşi*" (1946)[1].

Perspectivă, articolul program din fruntea primului număr amintea că „*Manifestul Cercului Literar,* spre deosebire de cele care l-au precedat, ca expresii ale orientării generaţiilor noi româneşti, n-a tins la iniţierea unui curent nou, la revoluţionarea tiparelor literare, la formulări îndrăzneţe şi la invenţii fantaste". Mai încolo, după ce expiră încrederea în „forţele tinere ale vieţii" e mărturisită dorinţa de a asigura „continuitatea faclei valorilor eterne."[2]

Cine vorbeşte de *Cercul Literar de la Sibiu* şi-l reprezintă în primul rând prin „baladiştii" săi.

Chiar primul număr al revistei, după articolul program, *Perspectivă*, se deschide cu trei piese din această specie, nemaipracticată de lungă vreme. Îi aparţin lui Radu Stanca şi poartă titlurile: *Tristeţe înainte de luptă*, *Lamentaţia poetului pentru iubita sa*, *Lamentaţia Ioanei d`Arc pe rug*. Ştefan Augustin Doinaş semnează *Forma îngerului* şi *Elegie*.

Ioanichie Olteanu semnează la rândul său două asemenea compuneri, *Balada soţului înşelat* şi *Păţania teologului cu arborele*.

Pe măsură ce ies alte numere ale revistei, producţia se înmulţeşte.

Articolul *Resurecţia baladei*, din numărul 5 al *Revistei Cercului Literar*, nu rămâne doar o simplă speculaţie critică. Se dovedeşte a fi o pornire naturală a unor tineri poeţi foarte înzestraţi, care vor înscrie, prin producţia lor, o pagină inedită în istoria liricii româneşti.

„Ciudat este – declară Ştefan Augustin Doinaş - că n-a existat o pregătire programatică a baladescului nostru: pur şi simplu ne-am trezit că scriem cu toţii - eu, Radu, Ioanichie – balade."[3]

Tinerii poeţi sibieni au devenit baladişti ca să salveze lirica de la o anemie mortală.

Revista s-a bucurat şi de câteva colaborări beletristice preţioase din afara grupului: E. Lovinescu i-a încredinţat un fragment al romanului său inedit la acea dată, *Mălurenii* (*Găzuca,* nr.2), *Lucian Blaga, aforisme şi însemnări* (*Discipolul*, nr.2) şi Constant Tonegaru, versuri (*Inundaţie albastră*, *Novembrie patetic*, *Ultimul de la 1200*, nr.2).

Odată cu întoarcerea Universităţii la Cluj, în toamna anului 1945, „cerchiştii"părăsesc Sibiul, ca să-şi termine studiile. Pleacă şi profesorii. Revista îşi încetează apariţia, ultimul număr cuprinzând un patetic rămas bun de la Sibiu. Alcătuitorii *Cercului Literar* făgăduiesc să nu uite niciodată vechiul burg care le găzduise începuturile cu atâta ospitalitate.

Ioanichie Olteanu este al treilea baladist al *Cercului Literar de la Sibiu* (n. 1923 în Comuna Vaidei, lângă Tg. Mureş, m.1997, la Bucureşti). În necrologul pe care i l-a consacrat, Ştefan Augustin Doinaş îşi amintea cum acesta devenise, prin anii războiului, unul dintre membrii grupului lor. Fuse „descoperit" de I. Negoiţescu, neobositul „managerul" artistic al „cerchiştilor".

[1] Mihail Villara: Frunzele nu mai sunt aceleaşi, Editura Cultura Naţională, Bucureşti, 1946

[2] *Perspectivă*: editorial nesemnat (redactat de I. Negoiţescu şi reprodus în *Scriitorii moderni*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966)

[3] Ştefan Augustin Doinaş: *Scrisoare către Ovid. S. Crohmălniceanu*, Bucureşti, 17 aug,1995

Ioanichie Olteanu li se atașase apoi printr-o integrare firească în grup, colaborator la *Revista Cercului Literar*, a rămas legat de amicii săi până la moarte.

Totuși, în pofida faptului că a fost un element constitutiv de seamă al grupării sibiene, Ioanichie Olteanu – subliniază Doinaș - a reprezentat din capul locului o prezență singulară în mijlocul ei. Se distingea de orice prin natura foarte aparte a poeziilor sale. Scria și el balade, dar în cu totul altă manieră decât dânsul sau Radu Stanca. „Nici o undă de umor sau joc verbal nu exista la noi, în timp ce la el de la temă până la rezolvarea ei, luciditatea ironic amuzantă a autorului se simțea imediat."[4] Diferită ar fi fost și descendența literară a acestui alb. Pe când producțiile lui Radu Stanca și ale sale – afirmă Doinaș - „plăteau un tribut evident tradiției baladești germane", Ioanichie Olteanu scria niște poezii care aparțineau și ele genului, dar „se impuneau prin modernitatea lor."[5] Îi confereau apoi o poziție diferită în rândurile „cerchiștilor" convingerile politice. Între ei, Ioanichie Olteanu era unicul care, după 23 august 1944, s-a aliat forțelor de stânga.

De aceea, amicii săi îl porecliseră „comunistul" grupului. Când membrii acestuia se risipiseră prin țară, ieșind din viața literară el a rămas la Cluj și semna în paginile presei locale, susținătoare a noului regim. Curând, a intrat în redacția săptămânalului bucureștean *Contemporanul* și peste un timp a ajuns secretar al Uniunii Scriitorilor.

În sfârșit, pe „taciturnul" și „modestul" Ioanichie Olteanu, notează însăși Doinaș, îl deosebea de ceilalți membrii ai *Cercului Literar*, cam „gălăgioși", firea închisă. Era un om „ciudat" și persoana sa a păstrat mereu o umbră de mister. Vărul său, poetul Ion Horea, lansase în privința aceasta o vorbă teribilă, declarând: „Cunosc mai bine biografia lui Iosif Vissarinovici Stalin, decât viața intimă a lui Ioanichie".[6]

E de ajuns să amintim că, deși *Balada soțului înșelat* și *Pățania teologului cu arborele* stârniseră „senzație" în *Cercul Literar* și autorul lor fusese premiat de *Fundațiile regale*, acesta a abandonat inexplicabil orice activitate poetică originală, consacrându-se exclusiv traducerii versurilor străine.

„Ioanichie Olteanu a devenit, datorită refuzului de a-și aduna în volum versurile răspândite cu un sfert de veac în urmă prin reviste și ziare, o legendă care de fapt ascunde un adevăr istoric. Legenda unui autor și adevărul unei opere."[7]

Baladele straniului „cerchist", câte au văzut lumina tiparului, prin ziare și reviste, sunt puține la număr, dar posedă într-adevăr o puternică originalitate.

Când Ștefan Augustin Doinaș sublinia „modernitatea" lor, nu greșea. Adopta însă o perspectivă limitativă, lăsând să se înțeleagă că părăsesc prin factura lor nouă tradiția baladească germană. Reduce de fapt astfel genul de tipul său așa-zis „nordic", în spiritul lui Börris von Münchausen. Ca poeții sibieni, acesta, împreună cu Agnes Miogel, Lulu von Strauss und Torney, Sevin Ludwing, grupați în jurul *Almanahului Muzelor din Götingen*, în propuseră către începutul secolului XX o „resurecție a baladei", de preferință, carnavalească, eroică, a cărei ambiție era să fie continuatoarea vechiului *Heldenlied* german[8].

Baladele acestea foarte gustate la vremea lor, s-au aflat în multe raniște soldățești din primul război mondial și au revenit pe timpul celui de-al doilea. Au circulat și printre „cerchiști", după câte își amintea Ștefan Augustin Doinaș. Paradoxal e că el a păstrat această repartizare „nordică" a baladei, deși a practicat genul tocmai spre a fugi de tematica literară a vremii care glorifica „războiul sfânt din răsărit" și-l prezenta drept continuarea gestei Nibelungilor.

---

[4] Ștefan Augustin Doinaș: *Amintirea lui Ioanichie Olteanu*, în România literară, nr.14, 9-15 aprilie 1997
[5] Ibid.
[6] Ibid
[7] I. Negoițescu, *Lirismul purității și al eșecului, în Lampa lui Aladin*, București, Editura Eminescu, 1970, p.51
[8] Böriess Freicherr v. Münchhusen: Die Ballade in Göttingen um 1900, în Balladenforschung, op. cit

De la *Moritat* își împrumutase temele preferate și poeții primului „Hain" baladesc din Göttingen, ca și amicul lor Gleim.

Prezentă mai în toate antologiile *Călugărița din Hölty* istorisește o crimă pasională: un cavaler seduce o logodnică a lui Hristor și apoi o părăsește. Ea tocmește niște ucigași care-i fac de petrecanie infidelului. Nemulțumită cu atât, eroina vine la capela unde zace înmormântat cavalerul, deschide cripta și smulge cavalerului inima necredincioasă din piept, ca să o calce fără milă în picioare. Scena atroce poate fi văzută apoi mereu, când bate miezul nopții și fantoma călugăriței repetă actul vindicativ.

Ca în *Moritat*, se ține la asigurarea ascultătorilor asupra autenticității faptelor povestite.

Nu mai puțin populară, *Marianne,* a lui Gleim are drept subiect o dramă de familie, iarăși cu un deznodământ sângeros.

Eroina e determinată să ia de soț un bărbat mai în vârstă, dar bogat, așa cum doresc părinții, aceștia furnizând-i fiicei lor, o scrisoare falsificată, prin care iubitul o informează că s-a căsătorit cu altă fată. Ulterior el apare în locuința nouă a Marianei, deghizat în negustor de bijuterii și dornic să o revadă. Minciuna iese la iveală datorită unui medalion. Mariana, care leșină de emoție aflând adevărul, nu dorește să-și înșele soțul și-l imploră pe fostul iubit să o lase în pace și să jure că se va feri să-i mai calce vreodată pragul casei. Exact când rotește aceste rugăminți fierbinți, virtuoase, bărbatul eroinei se întoarce acasă de la vânătoare, și interpretând greșit gesturile ei de cerere fierbinte, descarcă pușca în inimile ambilor protagoniști.

Spiritul *Moritat-elor* dictează baladei titlul pilduitor.

În sfârșit, modernii speculează efecte estetice de colaj, încrustând împrumuturi directe din *Moritat-e*, sentințe morale naive, clișee stilistice gazetărești, lozinci politice și refrene ale șlagărelor la modă, în carnea poeziei. Totul cu o artă rafinată de reabilitare artistică, cu o artă rafinată de reabilitare artistică, nemaiurmărindu-se satisfacerea gusturilor unui public credul, necultivat, ci cucerirea altuia suprainstruit și excitabil prin grosolănie, tocmai din cauza blazării la finețe.[9]

Există prin urmare și o linie baladească germană modernă, care face amendabilă diferența atribuită de Doinaș lui Ioanichie Olteanu, în privința ascendenței lor literare.

Nici măcar turnura comică, pe care o iau, am văzut că nu e absolut singulară. Dacă sclipirile ironice lipsesc într-adevăr la Doinaș (și încă)[10], ele îi plac lui Radu Stanca uneori, să ne amintim astfel de *Trubadurul mincinos, Regele visător, Corydon*.

Nota cu adevărat aparte a baladelor lui Ioanichie Olteanu vine din modernitatea lor pronunțată, dar aceasta nu le-o dă o ascendență negermană, ci direcția vădit inovatoare în care se mișcă. Ioanichie face cronica unor fapte senzaționale sinistre. *Balada soțului înșelat*[11] tratează o crimă din gelozie. *Pățania teologului cu arborele*[12], moartea suspectă a tânărului Victor, care e găsit spânzurat de craca unui stejar, în pădure.

Alte balade anunță din titlu subiectele lor macabre: *Balada înecaților*[13], *Balada sinucigașului.*[14]

---

[9] Mihai Ralea surprinde foarte bine mecanismul psihologic și fiziologic, prin care gusturile neprerafinate ajung să fie atrase de lucruri vulgare, așa cum, remarcă el, sălătușul aristocratic, paralizat de voluptăți alimentare prea alese, nu mai reacționează decât în contact cu mușstar și sosuri picante, iar fumătorii de bectimis savurează țigări ardinare *Caporal*. (P. Zarifopol, în *Interpretare*, Editura Casa Școalelor, București 1927)

[10] Ștefan Augustin Doinaș are și el accente de umor, chiar dacă nu vrea să recunoască: în *Five - o`clock, Miercuri, Ah, zise Cummings* sau *Moartea în zmeuriș* , cel puțin.

[11] I. Olteanu: *Balada soțului înșelat*, în *Revista Cercului Literar,* op cit.

[12] I. Olteanu: *Pățania teologului cu arborele*, ibid

[13] I. Olteanu: *Balada înecaților*, ibid

[14] I. Olteanu: *Balada sinucigașului*, ibid

În *Balada înecaților*, capodoperă de ironie metafizică, impresionantă e vizionara răsturnare de perspectivă care face posibilă întâlnirea dintre viață și moarte, precum și celebrele „epitafuri" ale lui Edgar Lee Masters din *Antologia orășelului Spoon River*. Ca și acolo, din povestea înecaților lui Ioanichie Olteanu răzbate un tragism detașat, aproape senin, transfigurat parcă de însăși trecerea lui în baladă. Dar care rămâne, nu mai puțin, tragism, în ciuda tonalității sale resemnat ironic, la limita parodiei.

Unele balade ale autorului poartă și amprenta simpatiilor sale politice de stânga. „Filosofia" programatică, realistă, cu picioarele pe pământ, dintre ele, trădează natura lor.

Autorul le găsește o justificare naturală în *Floarea soarelui*[15]. Aceasta își întoarce fața după astrul strălucitor de pe cer, dar „nu se mișcă din pământ." E refrenul și „talcul" baladei.

Maestru al ambiguității duse până la detaliu, poetul scoate din ea maximum de efecte și în *Balada solului înșelat* care, publicată împreună cu *Pățania teologului cu arborele* în primul număr al *Revistei Cercului Literar* făcuse senzație în rândul grupării sibiene. Și în acest caz, izbitoare e întrepătrunderea între tragismul întâmplării și luciditatea rece, cu sclipiri de ironie necruțătoare, a celui ce o povestește.

Obiectivată și mai mult, vocea narativă aparține acum protagonistului, „soțul înșelat", un moșier rănit nu în orgoliul său masculin sau în simțul său de posesiune ci în idealul său de a trăi în acord cu firea și cu „strămoșii": „Când a păşit întâi pragul/ în casa părinților mei/ lăsai vânătoarea și amicii de dragul/ surâsului, ochilor ei. / Stam ceasuri întregi lângă mâna/ care-mi ștergea de pe frunte țărâna. / Printre holde și codri am purtat-o să guste/ mireasma sângelui greu de strămoși."

Nu e greu de observat că peste întreaga „baladă", foarte „românească" de altfel, plutește un aer de decență pe care l-am întâlnit și în alte locuri la Ioanichie Olteanu.

Alte poeme antologice ale lui Ioanichie Olteanu sunt: *Camera poetului, Turnul.*

În *Camera poetului* constă în evocarea, în notații cotidianiste, a stării de abulică însingurare a celui ce a visat „cele mai imposibile visuri": „Aceasta e camera poetului,/ cameră fără ferestre, / suspendată în aer ca o nacelă. / În fiecare seară, încărcat de praful trotuarelor/ şi de pulberea a reclamelor luminoase, intru în cameră ca într-o cămaşă de forţă."

Geamăne ca și sens și la fel de puternic, poemul *Turnul* socotit de Ioanichie Olteanu demn de a da titlul volumului său de poezii, nepublicat în timpul vieții, dar publicat astăzi în volumul *Turnul și alte poeme*[16], care adună pentru prima dată laolaltă, într-un singur mănunchi, versurile lui Ioanichie Olteanu.

Prin poemele sale Ioanichie Olteanu se dovedește un demn reprezentant al orientării poetice generate de *Cercul Literar de la Sibiu*, prin recursul la specia literară a baladei, prin ținuta spectaculoasă a viziunii lirice, prin imagistica de o tulburătoare concretețe și, nu în ultimul rând, prin rafinamentul versului său, marcat deopotrivă de suavitate și de materialitate grea, de mimetism și de transfigurare.

Bibliografie

I. Opera

Poezie: În periodice:

1. *Balada înecaților*, în *Vremea*, XV, 1943, nr. 713, pg. 6
2. *Camera poetului*, în *Vremea*, XVI, 1944, nr. 738, pg. 13; reluat în *Tribuna*, 2006, nr.88, pg.15

[15] I. Olteanu: *Floarea soarelui, în Lupta Ardealului, 1948*

[16] I. Olteanu: *Turnul și alte poeme*, Cluj, Editura Eikon, 2012

3. *Balada sinucigașului*, *Vremea*, XVI, 1944, nr. 741, pg. 10; reluat în *Națiunea Română*, I, 1944, nr.9, pg.2 și în *Tribuna*, 2006, nr. 87, pg.16
4. *Balada soțului înșelat*, în *Revista Cercului Literar*, I, 1945, nr.1, pg.25-27
5. *Pățania teologului cu arborele*, în *Revista Cercului Literar*, I, 1945, nr.1, pg.27-28
6. *Turnul*, în *Tribuna nouă*, II, 1946, nr.58. pg.2, reluat în *Tribuna*, 2006, nr. 87, pg. 16
7. *Floarea soarelui*, în *Lupta Ardealului*, IV, 1948, nr. 714, supliment cultural, pg.3

II. Referințe critice

În volume:

8. BOLDEA, Iulian, *Ioanichie Olteanu și Cercul Literar de la Sibiu*, în *Izvoare filozofice*, tom 4, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2009, pg. 139-149
9. COSMA, Ana, *Scriitori români mureșeni. Dicționar bibliografic*, Târgu-Mureș, Biblioteca Județeană Mureș, 2000
10. CROHMĂLNICEANU, Ovid. S.; HEITMANN, Klaus, *Baladele lui Ioanichie Olteanu*, în *Cercul literar de la Sibiu*, București, Editura Universalia, 2000, pg. 152-166
11. *Dicționarul general al literaturii române*, IV, (L-O), București, Editura Univers enciclopedic, 2006
12. POANTĂ, Petre, *Baladescul, Ioanichie Olteanu*, în *Modalități lirice contemporane*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1973, pg. 56-60
13. REGMAN, Cornel, *Despre câțiva „cerchiști", azi* în Dinspre „cercul Literar" spre „optzeciște", București, Editura Cartea Românească, 1997, pg. 85 Interviu de Florin Muscalu
14. SASU, Aurel, *Dicționarul biografic al literaturii române*, II, Pitești, Editura Paralela 45, 2006, pg. 253

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

ROMANIAN PRESS IN TIMISOARA AT THE BEGINNING OF THE XXTH CENTURY

Ionela Simona SCRIDON
West University of Timişoara

Abstract: Written press from Timisoara has been carried out in the course of years of a prolific journalistic activity, concretized in appearance of a number of newspapers and magazines, with very rich and varied themes. Through all of its components, the society from Timisoara was extremely fertile for carrying out an intense journalistic activity. Cultural level and, in particular, the wide variety of professional activities, some which were imposing inherently a current and professional information, have created the most favorable conditions for asserting the journalism as a true profession.

Keywords: Timisoara, Newspapers, Banat, Romanian Language, Social.

Presa din Timişoara la cumpăna secolelor XIX şi XX s-a caracterizat printr-o fecundă precupare în afirmarea mişcării culturale. Pe fondul dezvoltării economice, a apariţiei manufacturilor şi a tipografiilor - extinderea ştiinţei de carte la toate categoriile sociale, au fost elementele care au facilitat editarea unui număr impresionant de ziare şi reviste în limbile locuitorilor din Banatul istoric: germană, română, sârbă, bulgară, bi sau trilingve[1].

Datorită vremurilor, a stăpânirii, dar nu în ultimul rând şi sub aspectul procentului scăzut de români din Timişoara la începutul secolului al XX-lea, numărul ziarelor în limba română era inferior celor de limbă maghiară sau germană. Astfel, la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea au apărut cu regularitate 18 periodice în limba română[2].

Dezvoltarea presei a imulsionat apariţia tipografiilor în capitala Banatului. Vom aminti *Tipografia Banatul* care a funcţionat între anii 1898 - 1916. Tot la sfârşitul secolului al XIX-lea şi-a deschis porţile *Tipografia Samuilă Vereş* (1896-1902), iar din anul 1902 este cumpărată de Lud. Rosenberg.

O altă tipografie importantă din Timişoara - *Trauttner Gheorghe*, şi-a desfăşurat activitatea între anii 1898 şi 1902.

Tipografia coordonată de Alexandru Mangold a funcţionat între anii 1898 şi 1903. Apoi, tipografia timişoreanului Iuliu Freund şi-a desfăşurat activitatea între anii 1898 şi 1904, iar din anul 1904 este vândută lui Armin Weintraub.

Tot la cumpăna celor două secole s-au remarcat tipografiile: Lechenmayer I.Carol (1898-1901); Alex. Messinger (1900-1916); Csatari şi Adam Patria (1900-1916); Gutenberg (1900-1903); Heim Antonie (1905-1916); Dimitrie Mureşanu (1907-1913); Engel Eugen (1910-1914); Klauber (1912-1913) şi Constantin Alexandru (1912-1913).[3]

Prin urmare, oraşul de pe Bega la începutul secolului al XX-lea găzduia numeroase tipografii, menite să satisfacă cererea tot mai mare a ziarelor de diferite nuanţe. De aceea, au existat publicaţii care au apărut de 3 ori pe săptămână, altele lunare, altele săptămânale sau unele care nu menţionează data apariţiei.

[1] Ioan Munteanu, Rodica Munteanu, *Timişoara. Monografie*, Editura Mirton, Timişoara, 2002, p. 473.
[2] Vezi Ioan David, *Presa românească din Banat. Preocupări de cultivare a limbii. De la începuturi până în 1918*, Editura Press Print, Timişoara, 2012, 175 p.
[3] Nicolae Ilieşiu, *Timişoara – monografie istorică*, vol. I, Timişoara 1943, p. 271.

Printre organele de presă care au apărut de trei ori pe săptămână s-a remarcat **„Revista Preoţilor”**[4]**,** editată de părintele girocean David Voniga, ajutat de un comitet de preoţi: I. Gherga, I. Balta, Iuliu Crainic, N. Micluţa, C. Micu, I. Moţ, Al. Nică, Virgil şi I. Popovici. În deceniul apariţiei sale (1910-1919), *Revista Preoţilor* „a contribuit semnificativ la susţinerea activităţilor culturale şi manifestărilor spirituale, la apărarea identităţii naţionale a românilor bănăţeni”[5].

Publicaţia bilunară/lunară **„Baba satului”**[6] era o „Foaie umoristică, poporală, literară, glumeaţă”. De aceea, membrii comitetului redacţional au diferite pseudonime: director, dr. Pagubă, redactor, dr. Dobândă, director şi redactor, Nepotul Babei, dr. Avere, iar ca redactori responsabili semnează Moş Noia-Oardin şi Moşul Babei. Revista era un supliment al periodicul timişorean **„Plugarul român”**. **„Baba Satului”** a apărut în anii 1908-1912.

„Baba Satului” a fost fără îndoială un reper pentru *Literatura dialectală din Banat*. În paginile ziarului au fost inserate numeroase poezii cu particularităţi ale dialectului bănăţean:

„**Nepoata Babei cântă:**

În grădină mă ’ntâlnii
Puţină vorbă vorbii
Cu drăguţul meu iubit,
Din depărtare venit.
Dar căţeaua de vecina
Mă văzu dela fântână,

Merse la taica, mă spuse.
Taica voi să mă bată,
Dar sări fratele ’ndată,
Zicându-i din graiu aşa:
Stai, tăicuţă, şi nu da
Că nu-i de vină sora,
Ci-i de vină maica mea,
C’a făcut-o drăgăstoasă,
Şi la faţă aşa frumoasă,
S’a scăldat-o ’n lăptişor,
De e dragă tuturor
Vino, taică, să jucăm,
Că fata ne-o măritäm.
Ferice de noi, c’am dat-o,
Vai ş’amar de ăl de-a luat-o.
Orb am fost, ori am fost bat
Când pornisem la 'nsurat.
Frunză verde ’n codru des
Toată lumea şi a ales
Ce-a fost dulce şi frumos
Ce-a fost bun şi drăgăstos.

Dar eu, Doamne, ce-am luat
Două fire de neghină
S’o mândruţă
Cam prostuţă.
Socotind că-i gazdă mare
O luai de peste vale,
Mă ’nbulzii şi eu la sută
Şi luai nevată slută.
Bată-te Christos, nănaş,
Că bine mă cununaş,
Cu urâta satului,
Şi spaima tot natului,
Că-i lenoasă, somnoroasă,
Ca ş’o ciuhă spărioasă.
Într’una-i nepieptănată
Ca ş’o buhă împăiată.”[7]

[4] *Revista Preoţilor*, Timişoara, I-X, 1910-1919.
[5] Alin Cristian Scridon, *David Voniga – omul vieţii spirituale şi culturale timişorene. „Revista Preoţilor”* în *Istorie şi cultură în Banat*, Coordonatori: Alin Cristian Scridon şi Viorel Dorel Cherciu, Editura Brumar, Timişoara, 2013, p. 240.
[6] *Baba Satului*, Timişoara, I, III, V, 1908, 1910, 1912.
[7] *Baba Satului*, Timişoara, III, 1910, nr. 1 din 3/16 ianuarie, p. 1.

Periodicul timişorean **„Advocatul poporal”**[8] a fost o publicaţie cu caracter juridic şi administrativ. Revista editată de Pavel Rotariu[9] a fost diseminată în Banat între 1 februarie 1886-15 februarie 1887 şi de la 1 iulie 1903 până la 1906.

Încă din primele numere din seria a II-a, editorul îşi fixează obiectivele periodicului, adică să “suplinească o lacună în jurnalistica resp. literatura periodică română, o lacună care a fost constatată şi din părţile cele mai competente ale nostre”[10].

Revista **„Controla”**[11] era un periodic săptămânal, editat la tipografia timişoreană Sudungară, de două ori pe săptămână (joia şi duminica) şi a avut ca redactor responsabil pe Ion V. Barcian. A apărut între 31 martie 1895 – 29 decembrie 1904 şi 25 decembrie 1905 – 13 ianuarie 1907.

„Controla” era una dintre cele mai populare ziare de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea. Editorul şi-a exprimat de la începutul culoarul jurnalistic abordat:

„În lupta de desvoltare şi înaintare a poporului nostru român n-a fost aşa de mare lipsă de controlă ca tocmai în timpurile noastre... Trebuinţa scoaterii la iveală a organului „*Controla*” a fost aici mai cu seamă pentru acea neîncojurată, pentru că ziarul, plămădit în mod pocit deja la început în anul trecut în acest centru al Banatului, şi a arătat deja în scurtul timp de vreo câteva luni de zile toată arama sa ruginită... Stând pe baza programului naţional *Controla* va combate radical şi neatârnătoriu, la deal şi la vale nu numai toate greşelile, rătăcirile şi nedreptăţile, ivească-se ele pe orice teren şi vină ele din orice parte ci va tinde şi la înlăturarea tuturor pedecilor ce stau în calea prosperării poporului şi fac cu neputinţă apropierea şi înţelelgerea sinceră şi cinstită între popoarele ţării şi îndeosebi între poporul românesc şi între aceia, cari azi au inriurinţă decizătoare asupra conducerii destinelor patriei noastre comune.”[12].

„Controla” a publicat numeroase articole politice, iar majoritatea rubricilor s-au păstrat în fiecare număr de a lungul timpului. Între acestea amintim: *Din dieceza şi comitatul Aradului*; *Din oraşe şi sate*; *Şciri şi varietăţi; Economia, comerciu, industria*; *Higiena*; *Foişoara*; *Schintei*; *Literatura, arta, ştiinţa*; *Bibliografie*.

De la începutul anului 1904 şi până la sfârşitul anului 1905 redactor a fost Emanuil Măglasiu, ca apoi începând cu luna ianuarie a anului 1906 **„Controla”** a fost editată sub semnătura lui Toma Cirovici.

Revista **„Votul poporului”** şi cu subtitlul „organ pentru poporul muncitor român al Ungariei cu principiu social-democratic” a apărut la Timişoara şi a fost redactată de At.Voichescu şi Petru Ponta. Era un periodic săptămânal tipărit la tipografia Sudungară Toma D. Csirovics, iar din 1904 la tipografia lui Alexandru Messinger din Cetate. Debutează în luna ianuarie a anului 1903, iar ultimul număr va vedea lumina zile în luna aprilie 1904 cu o întrerupere de trei luni (din 14 noiembrie – 13 februarie)[13]. Din 22 martie 1905 **„Votul poporului”** reapare la Budapesta având ca redactor pe M. Cristea, însă doar pentru o lună şi jumătate.

„Votul poporului” s-a adresat în mod special muncitorilor şi ţăranilor, amintindu-le că:

---

[8] *Advocatul Poporal*, Timişoara, I-IV, 1903-1906.
[9] Ionela Simona Scridon, *Personalităţi timişorene în viaţa culturală (1867-1918)* în *Şcoală şi societate în Banat XI. Lucrările sesiunii internaţionale de comunicări ştiinţifice*, Editura Eurostampa, Timişoara, 2014, p. 378.
[10] *Advocatul Poporal*,Timişoara, I, 1903, nr. 1 din 1 iulie, p. 2.
[11] *Controla*, Timişoara, VI-XII, 1900-1907.
[12] Ion Valeriu Barcian, *Editorial* în *Controla*, Timişoara, VI, 1900, p. 1.
[13] Vezi *Votul Poporului*, Timişoara, I, 1903.

„Principiul nostru este a lupta pentru interesul poporului nostru muncitoriu fără deosebire de limbă şi lege contra capitalismului. Noi recunoaştem programul social-democratic al Ungariei, tot şi pe deplin, şi luptăm pentru nedreptatea ce ni se comite zilnic şi nu vom înceta până nu vom dăbândi dreptatea ce ne compete”[14].

După încetarea apariţiei ziarului **„Votul poporului”**, Petru Ponta, care fusese redactorul acestei gazete, împreună cu tipograful Ioan Rodina şi cu secretarul Partidului Social Democrat Ioan Pescaru au fondat o nouă revistă denumită **„Muncitorul român”**. Periodicul a apărut între anii 1905 şi 1907 la tipografia „Muncitorul” din Timişoara-Josefin strada Iancu Văcărescu [15].

Periodicul **„Dreptatea şi Lumina poporului** a apărut la Timişoara între 3 octombrie 1904 şi 15 decembrie 1918. S-a remarcat ca o publicaţie culturală, socială şi economică coordonată de N. Mitru. Încă din din primul număr este inserat programul ziarului:

„Programul foaiei noastre Dreptatea şi Lumina poporului va fi: ca să lucre pentru binele iubitului nostru popor, să-i apere interesele lui, să-i spună totdeauna nuai adevărul, să-i apere dreptul ce îl garantează legile ţării noastre, să combată lăţirea socialismului între români şi să-i lumineze calea pe carea are s-o urmeze atât pe terenul social cât şi pe cel economic. În interesul progresului şi a înaintării noastre pe toate terenele, rugăm respectuos pe on. domini, cari se interesează de cauzele poporului nostru, a ne da mână de ajutor şi a ne sprijini, lucrând mânăn mână unii cu alţii”[16].

La 9/22 ianuarie 1905 periodicul şi-a schimbat titlul în „**Dreptatea poporului**” şi a avut ca subtitlu „Foae naţională poporală, culturală, socială şi economică”. Din păcate a avut o scurtă apariţie (până în aprilie 1906) şi aceasta datorită articolelor naţionaliste publicate de Nicolae Mitru. Autorităţile au condamnat acest tip de jurnalism, trimiţându-l la închisoare pe redactorul responsabil. Acesta a fost motivul pentru care Nicolae Mitru a schimbat titlul gazetei în **„Plugarul Român”**, în care va insera mai puţine articole politice şi axându-se mai degrabă pe un caracter mai mult economic, cultural şi social[17].

Aşadar, revista editată de Nicolae Mitru **„Plugarul Român”**[18] a apărut la Timişoara, Lugoj şi Jimbolia între 2 aprilie 1906 şi 15 decembrie 1918. Gazeta a fost tipărită la început săptămânal, apoi în timpul războiului mondial să vadă lumina zilei de trei ori pe săptămână, iar după unire să fie editat doar de două ori pe lună. Începând cu anul 1919 redactor responsabil va deveni preotul din Chişoda, Victor Aga[19].

Revista a fost editată la tipografiile: Friedrich Klein, Husveth şi Hoffer, A. Heim, Deutsce Wacht, Minerva, Gurgo şi Klein, Sonntagsblatt şi Unirea Română. În cadrul periodicului erau inserate articole culturale, sociale şi economice semnate de intelectualii vremii: dr. Petru Pipoş, dr. Aurel Cosma, Emilia Lungu Puhallo, Moise Babescu, Nicolae Iancovici, Timotei Radi, Simeon Bura, Petru Ugliş, Iosif Bogdan, Constantin Ardelean ş.a.m.d.

Organul de presă **„Zorile”**[20] a fost o publicaţie culturală şi social-economică. A apărut săptămânal la Timişoara-Cetate între ianuarie 1910 şi ianuarie 1911, apoi la Caransebeş din

[14] *Idem*, nr. 2, 31 ianuarie, p. 1.
[15] Vezi *Muncitorul Român*, Timişoara, I, 1905.
[16] *Controla*, Timişoara, 1904, nr. 74, 20 octombrie, p. 3.
[17] *Dreptatea Poporului*, Timişoara, III, 1906, nr. 13, 26 martie/8 aprilie, p. 1.
[18] *Plugarul Român*, Timişoara, V, VII-XIII, 1908, 1910-1918.
[19] Alin Cristian Scridon, *Repere bibliografice pentru o posibilă istorie a Studiului Biblic Noutestamentar în Banat. 1867-1918* în volumul din cadrul Conferinţei internaţionale creştine „Puterea de a fi altfel”, coordonatori, Patricia RUNCAN, Remus RUNCAN; Ediţia I, Timişoara, 30-31 octombrie, 2014, Editura Didactică şi Pedagogică, R. A., Bucureşti, p. 378.
[20] Georgeta Răduică, Nicolin Răduică, *Dicţionarul presei româneşti*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1995, p. 457.

27 februarie/12 martie până în 1/14 aprilie 1911. Redactorul Avram Indreica făcea parte din intelectualii caransebeşeni, aşa cum ne mărturiseşte învăţătorul Pavel Jumanca[21]. Din martie 1911, responsabilitatea editării revistei este preluată de Gheorghe Dona[22].

„Soacra" s-a remarcat în Timişoara ca o revistă umoristică săptămânală. Ea a fost redactată de Petru Ponta, Ioan Rodina şi Ioan Pescaru ca supliment al ziarului **„Muncitorul român"** (1905-1907). Ziarul era editat la tipografia „Muncitorul" din Timişoara. A fost întocmită în dialect bănăţean **„Soacra"** a inserat în primul său număr:

„*Staţi! Ca abunamintie io coştoluiesc pă 1 an cât dje lung: numai 2 cor. 50 b. şi doi fileri de duhan la redaptori. Io din cap până-n păpuşi mă djivănesc dincolo"*[23].

În urma prezentării revistelor de mai sus, conchidem că presa românească din Timişoara la începutul secolului al XX-lea a fost dinamică şi a exprimat necesarul unei societăţi moderne. Editorii s-au preocupat să prezinte profesionist informaţiile inedite ale vremii. Pe lângă ştirile politice, presa românească a publicat teme pentru diferite categorii sociale şi profesionale. Nu au lipsit articole bine documentate legate de cultura şi spiritualitatea bănăţeană. Aşadar, prin aceste realităţi, intelectualitatea bănăţeană românească a pus bazele unei prese scrise în estul Imperiului Austro-Ungar.

BIBLIOGRAFIE

A. Periodice timişorene de la începutul secolului al XX-lea

Advocatul Poporal, 1903-1906.
Baba Satului, 1908, 1910, 1912.
Controla, 1904.
Dreptatea Poporului, 1906.
Muncitorul Român, 1905.
Plugarul Român, 1908, 1910-1918.
Revista Preoţilor, 1910-1919.
Votul Poporului, Timişoara, I, 1903.

B. Lucrări generale

Cosma, Aurel jr., *Istoria presei româneşti din Banat,* Editura Unirea, Timişoara, 1932.

David, Ioan, *Presa românească din Banat. Preocupări de cultivare a limbii. De la începuturi până în 1918*, Editura Press Print, Timişoara, 2012.

Munuteanu, Ioan,,; Munteanu, Rodica, *Timişoara. Monografie*, Editura Mirton, Timişoara, 2002.

Jumanca, Pavel, *Amintiri. Anii tinereţii*, Editura David Press Print, Timişoara, 2011.

Răduică, Georgeta, Răduică, Nicolin *Dicţionarul presei româneşti*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1995.

[21] Pavel Jumanca, *Amintiri. Anii tinereţii*, Editura David Press Print, Timişoara, 2011, p. 376.
[22] *Ibidem*, p. 370.
[23] Aurel Cosma jr., *Istoria presei româneşti din Banat,* Editura Unirea, Timişoara, 1932, p. 67.

THE HISTORY AND TRADITION OF THE ROMANI

Ana NICULESCU
Arts University of Târgu-Mureş

Abstract: During the nomadic period of the gypsies, Romanys settled at the margin of the locality, being very skilled with the knowledge of medicinal plants and witchcraft, with a strange lifestyle. That's the reason why they were named ,atinganoi', in old Greek meaning "hard to reach, sinner", thinking that they belonged to a particular sect.The word "atigan", later on "tigan" derived from the word ,atinganoi' through history transition. According to Miklosich, he himself a Romany, the great Romany migration occured in a trifurcation: with three branches: „lom", „dom", „rrom". Their laws are combined in „Romanipen". In Romania they were slaves for a long period of time.

Keywords: romany, history, tradition, slave, language.

În istoria şi originea rromilor, se aminteşte faptul că, atunci când au ajuns la marginea Greciei Antice, în timpul marelui nomadism ţigănesc, rromii s-au aşezat la marginea localităţilor, fiind foarte pricepuţi în cunoaşterea plantelor de leac, la vrăjitorie, având un model de viaţă ciudat. Grecii privindu-i s-au ferit de ei şi le-au spus că sunt "atinganoi", în vechea greacă însemnând greu de atins, păcătos, crezând că fac parte dintr-o sectă eretică bizantină, în Grecia atunci dezvoltându-se cultul creştinismului. Din cuvântul "atinganoi" datorită trecerii prin istorie, a luat naştere cuvântul "aţigan", iar apoi "ţigan".

Menţinerea unor trăsături arhaice din limbile indiene – vechi, vorbite prin mileniul 1 î. H., si până înspre secolul al V – lea î. H., *"îndreptăţesc rromologii să conchidă faptul că plecarea rromilor din India s-a produs prin secolul II î. H., prin anii 300 – 900 d. H., conform teoriei lui Kannauj, susţinută de romologul Marcel Cortiade din Franţa."*[1]

Cercetătorul rromolog Donald Kenrik, a cules prin anii 1960, prin surse orale, de la romul coşniţar Ali Ceauşev din Şumen – Bulgaria, care la rândul său avea dese contacte cu specialiştii rromologi – Chaman Lal – India, Donald Kenrik – Anglia, Milena Hubshamanova – Cehia, dovezi care au oferit un material publicat de Donald Kenrik, intitulat "Destinele rromilor din Europa", publicat în anul 1994, în care aflăm că *"Şahul Persan Bahram Ghur, a cerut maharadjahilor indieni să-i trimită o ceată de muzicanţi, numiţi "iuri" pentru a înveseli populaţia, oferindu-le posibilitatea stabiliri în Persia – aproximativ 10.000 de iuri."*[2] Aceştia au venit în Persia, au consumat ceea ce le-a oferit Şahul, au distrus şi au fost alungaţi de pe pământul Persiei.

Marcel Cortiade leagă plecarea rromilor din India, de năvălirea războinicului afgan Mahmud Ghanzi, cel care a cucerit în 21 decembrie 1018 oraşul indian Kannauj, oraş atestat în Cartea Yaminilor, scrisă de învăţatul arab Al Utbi.

În poemul epic naţional persan *"Şah – Cartea regilor" se spune că iurii făceau parte dintr-un clan războinic al "Rajpuţilor" care, după ce au fost înfrânţi în bătălia de la Tararori din nord – vestul Indiei, au fost izgoniţi de Şahul persan Bahram Ghur, migrând către ţinuturile arabe, turce şi apoi către Europa."*[3] Marea migraţie a rromilor s-a produs, după rromologul Miklosich, într-o trifurcaţie:

---

[1] Sarău, Gh., *Istorie şi tradiţii rrome*, Editura Organizaţia Salvaţi Copiii, Bucureşti, 2003, pag. 97
[2] Năstase, L., Varga, A., Minorităţile etnoculturale / Mărturii documentare, Ţiganii din România (1919 – 1944), Centrul de resurse pentru diversitate etnoculturală, Cluj, 2001, pag. 126
[3] Op. Cit, , pag. 127

- ramura ”LOM” – de nord, care s-a deplasat spre Armenia și Gruzia, prin Caucaz, ajungând în Balcani, apoi în Europa de est, centrală și de vest;
- ramura ”DOM” – sau de sud, care s-a deplasat pe direcția Siria, Palestina, Egipt – traversând Mediterana, ajungând în Spania, unde s-au întâlnit cu nomazii rromi veniți prin Pirinei;
- ramura ”RROM” – sau de vest, a continuat migrația prin Imperiul Bizantin – Asia mică și Balcani, de aici în Europa Centrală și de vest.

Prima atestare documentară *”apare într-un manuscris, în limba gruzină, datat în anul 1054, în timpul domniei lui Constantin al IX –lea Monohamul – 1042 – 1055 – scris de un călugăr gregorian, aflat la Mănăstirea Iviron – Muntele Athos, prin care afirmă că la Constantinopol a sosit, din Asia Mică, o grupare nomadă care făcea parte dintr-o sectă eretică Bizantină, numită ”atinghanoi” – de neatins, foarte pricepuți în vrăjitorii și arta ghicitului.”*[4] Cercetătorii în antropologia lingvistică spun că ”atinghanoi” înseamnă impur, păgân, de neatins, este un cuvânt atestat pentru prima oară, in anul 1068 la o mănăstire din Georgia. Termenul a suferit modificări fonetice, astfel:

- Cikani în Cehia;
- Ciganos în Portugalia;
- Ciganyok în Ungaria;
- Zigeuner în Germania;
- Zingari în Italia;

”Conform recomandărilor Comisiei Europene pentru Drepturile Omului și ale Minorităților, pentru eliminarea oricăror forme de discriminare și a sensurilor peiorative, denominarea și heteroidentificarea nației și a individului va fi ”rrom / țigan”.”[5]

Prima atestare datează din 3 octombrie 1385, când Domnitorul Dan – Vodă, menționa printre ”daniile” făcute de unchiul său Vladislav – Vodă, către Mănăstirea ”Sfântului Antonie” din Vodița - Țara Românească, existența a 40 de sălașe de Ațigani.

În anul 1387, Domnitorul Mircea cel Bătrân, fratele lui Dan – Vodă, dăruiește Mănăstirii Cozia un număr de 300 de sălașe cu Ațigani. Rromii / Țiganii / Ațiganii sunt atestați documentar în Brașov în anul 1388.

În scurt timp de la poposirea lor în spațiul geografic Românesc, rromii au devenit robi în Țara Românească și în Moldova. În Transilvania, în afară de Țara Făgărașului – datorită stăpânirii Domnilor Munteni, care i-au robit pe rromi, nu găsim robi în rândul rromilor, doar slugi cu șimbrie pe moșiile grofilor, moșierilor și mănăstirilor.

Au existat inițiative de emancipare și dezrobire a rromilor, începând cu anul 1856. În anul 1766, Domnitorul Grigore al III –lea Ghica, emite o anaforă pentru eliberarea rromilor. La data de 31 ianuarie 1844, Domnitorul Mihai Gheorghe Sturza, aprobă ”Legea prin care rrobii domnești ai statului erau liberi”. La fel se produce și în Moldova în anul 1855, Țara Românească – în anul 1856.

”În anul 1767, în Transilvania, Maria Tereza, prin unul dintre cele patru decrete ale sale, desființează jurisdicția asupra rromilor, care depind de sistemul administrativ fiscal, cunoscându-se trei categorii de rromi:

- *fiscalii spălători de aur – care culegeau aurul din râuri;*
- *fiscalii taxaliști – sunt nomazii conduși de un voievod sau bulibașă;*
- *rromii care țineau de moșiile nobiliare;”*[6]

[4] Șerban, D. A., Cronici țigănești, Editura Ager, 1994, pag. 86
[5] Năstase, L., Varga, A., Minoritățile etnoculturale / Mărturii documentare, Țiganii din România (1919 – 1944), Centrul de resurse pentru diversitate etnoculturală, Cluj, 2001, pag. 129
[6] Năstase, L., Varga, A., *Minoritățile etnoculturale / Mărturii documentare, Țiganii din România* (1919 – 1944), Centrul de resurse pentru diversitate etnoculturală, Cluj, 2001, pag. 143

După provincia istorică în care se găseau, cunoaștem rromii: moldoveni, ardeleni, bucovineni, basarabeni, dobrogeni, olteni, etc.

După criteriul lingvistic rromii se clasifică astfel: vătrași, de mătase, căldărari, ursari, spoitori, carpatici.

Teoria sociologică, bazată pe analiza socio – inductivă, apreciază că *"toți rromii ajunși în România, din primul val, au intrat ca oameni liberi prin sudul Dunării, venind din Bulgaria și Serbia, în timp ce al doilea val de migrații au adus rromii în România pe două căi: Sudul Dunării și nord – vestul Moldovei, ca robi tătărești. Așadar, după grecii antici, așezați pe malurile Pontului Euxin, Evreii din falanga română Ebraică și Maghiarii așezați în ținuturile Românești, cu puțin înainte de anul 1000, rromii – proto – rromii – au fost cea de a patra minoritate etnică așezată pe teritoriul României, urmați îndeaproape de Armeni în anul 1061 și de Germani în anul 1200."*[7]

Rromanipen-ul este arhetipul identității culturale a rromilor. Există o întreagă filozofie de viață care se bazează pe opoziția dintre pur – impur, reprezentând puritatea ritualică, ordinea și armonia universală, prin confirmarea unui model al purității în opoziție cu impuritatea, a căror valabilitate a fost confirmată și verificată prin experiența de viață.

Rromii au obligația de a respecta regulile purității – niște *"norme care țin de responsabilitatea individuală și cea colectivă, în comunitățile tradiționale ale rromilor, educându-și copii, tinerii și adolescenții în simțul rușinii."*[8] Foarte multe asemenea reguli stricte se referă la corpul uman și igiena ritualică – corporală, pornindu-se de la ideea conform căreia corpul uman este considerat pur de la brâu în sus și impur de la brâu în jos. Ochii, capul, gura sunt considerate ca fiind curate, în timp ce sărutul pe gură, semnifică un gest de încredere și fraternitate, iar sărutul pe ochi, semnifică un gest de subordonare sau de mare considerație, de aceea, de cele mai multe ori se evită. Capul este rezidența norocului, al încrederii, al respectului, al înțelepciunii fiind o expresie a maximei considerații. Partea de la brâu în jos trebuie să fie în permanență acoperită, atât la femei cât și la bărbați. De aceea femeia poartă fuste lungi și bărbații pantaloni lungi, niciodată scurți, genunchii și laba piciorului fiind considerate cele mai indecente părți ale corpului. "*Valoarea fundamentală a unei familii de rromi este aceea de sacralitate, familia fiind, de fapt comunitatea rromilor, prin sistemul de relații de înrudire culturală numită și "familie comunitară" prin consensul căsătoriilor tradiționale, obținându-se încrucișarea prin care noua familie intră în rândul comunității ca rrom – om de-al nostru și rromni – femeie de-a noastră. Așa numitul preț al femeii nu face referire la cumpărare ci la prețuire, înaltă considerație prin întărirea statutului și reputației cuplului, al virginității fetei și al garanției solidității și durabilității căsniciei, prin ajutorul financiar dăruit de părinții mirelui, tinerei mirese."*[9] Greșeala de traducere face parte dintr-un concept profund ancorat în mentalul cultural propriu, care nu poate accepta o traducere denotativă ci una conotativ – etnoculturală.

În cadrul grupărilor tradiționale de rromi, majoritatea conflictelor se rezolvă în interior prin *"adunarea și judecata de pace a rromilor – stabor, precedată de dezbaterea cazului între rude. Conform unui obicei practicat de rromii tradiționali, înainte de începerea judecății propriu – zise, se depunde un jurământ în fața judecătorilor de pace, al bulibașului și al comunității locale. În fața celui care depunne jurământul se află o bucată de slănină, un ciot de lemn ars, o lumânare și un bănuț de aramă. Textul jurământului este următorul: Eu, ...(numele), depun jurământ în fața rromilor, a Staborului, să rămân ca un ciot ars, carnea*

[7] Năstase, L., Varga, A., *Minoritățile etnoculturale / Mărturii documentare, Țiganii din România* (1919 – 1944), Centrul de resurse pentru diversitate etnoculturală, Cluj, 2001, pag. 128
[8] Crișan, N., *Țiganii mit și realitate*, Editura Albatros, București, 1999, pag. 77
[9] Op. cit., pag. 84

să mi se topească ca lumânarea și să curgă ca slănina topită de soare, alungat și bântuit să umblu prin lume ca banul din mână în mână dacă nu-mi voi ține jurământul."[10]

Religia laică a rromilor "Drahma", în sensul similar religiei Hinduse se supune "Romanipenului" – Legea Rromilor, un sistem de legi și concepte comunitare care gravitează în jurul modelului de comunitate tradițională. Comunitatea coexistă și se bazează pe trei tipuri de rudenie: cosangvină, prin alianță, afinitate și înrudire spirituală, autoidentificându-se cadrul neamului. *"Având în vedere complexitatea universului spiritual al rromilor, ne aflăm în fața unui model bine închegat, în cadrul căruia individul se află într-o relație directă și indivizibilă cu spațiul transcendental. Practicanți ai cultelor creștine protestante, dar și adepți – practicanți ai diverselor culte neo – protestante, rromii servesc permanent scopul echilibrului comunitar cât și normele consacrate ale cutumelor religioase. Înrudirea culturală care definește apartenența asumată la comunitatea tradițională rromă, nu permite amestecul de sânge, asemănător alterității, similar cu factura religioasă."*[11]

Bibliografie

1. Constantinescu, B., Probe de limba și literatura rromilor din România, Editura Kriteron, 2000;
2. Crișan, N., Țiganii mit și realitate, Editura Albatros, București, 1999;
3. Grigore, D., Rromanipen-ul (rromani dharma) și mistica familiei. Familia tradițională în comunitățiile de rromi din arealul românesc, Editura Salvați copii, București, 2001;
4. Grigore, D., Sandu, M., Istoria și tradițiile minorității rromani – Manual pentru clasele a VI –a și a VII –a, Editura Sigma, București, 2005;
5. Heinrich von Wlislocki, Asupra vieții și obiceiurilor țiganilor transilvăneni, Traducere din germană de Sorin Georgescu, Editrua Kriterion, București, 1998;
6. Năstase, L., Varga, A., Minoritățile etnoculturale / Mărturii documentare, Țiganii din România (1919 – 1944), Centrul de resurse pentru diversitate etnoculturală, Cluj, 2001;
7. Potra, G., Contribuțiuni la istoricul țiganilor din România, Mihai Dascăl Editor, București, 2002;
8. Sarău, Gh., Istorie și tradiții rrome, Editura Organizația Salvați Copiii, București, 2003;
9. Șerban, D. A., Cronici țigănești, Editura Ager, 1994;

[10] Potra, G., Contribuțiuni la istoricul țiganilor din România, Mihai Dascăl Editor, București, 2002, pag. 203

[11] Grigore, D., Rromanipen-ul (rromani dharma) și mistica familiei. Familia tradițională în comunitățiile de rromi din arealul românesc, Editura Salvați copii, București, 2001, pag. 174

"IN TWO SUITCASES AND THREE BUNDLES" OR BASARABIA - BUFFER LAND. NON-PLACE REPRESENTATION IN THE NOVEL 'BESSARABIA' BY PAUL GOMA

Veronica NANU
"Alecu Russo" State University of Bălți

Abstract: In the study "In two suitcases and three bundles" or Basarabia - buffer land are highlighted the main theoretical ideas related to Heidegger's concept of "open place" which became the sine qua non condition of existence. At the same time, the emphasis is on the interpretation of the correlative couple of existential significance "here-there" as a brand for locus/non-locus relationship. It is studied the impact of the phenomenon of exile on Romanian writings after 1945. The reason for interpreting the work of Paul Goma is the fact that his destiny is an emblematic case of an exile from the Romanian culture. In this context, the study of the novel describing the picture of a journey "in two suitcases and three bundles" of the uprooted and landless Basarabian, will outline the image of a split personality, undermined by the passion of writing, caught in its path crossing from a "contagious" unhappiness towards a possible "paradise" which remains always suspended. Beyond the theoretical components, the emphasis will be on the text analysis of the novel Basarabia, where, with the aid of narrative and logic of the included middle, it reveals the idea of irreversible destruction of identity. The refuge draws a parabolic path, determined by the need of unmasking, the return of the character physically absent, however present through the history to which it belongs.

Keywords: open-place, resistance through culture, unmasking, buffer.

Impasul dilematic al exilului din spațiul postbelic românesc ține de reprezentarea lui ca fenomen ce apare în diferite cadre politice, atât temporale cât şi spaţiale, dictând o listă de diverse constrângeri sau posibilităţi accesibile pentru fiecare spirit protestatar. În plus, relevarea condiției intelectualului în România din perioada comunistă presupune o reflecție asupra trecutului apropiat, întru recuperarea și reconstituirea valorilor etice din sfera politică, întrucât „rezistența prin cultură" este inseparabilă de regimul totalitar, devenind replica asumării etico-politice a unor gesturi față de sistem. Cu alte cuvinte, interpretarea fenomenului de „rezistență prin cultură" necesită dezlegarea mai multor dileme care țin de încărcătura eterogenă a sintagmei. Termenul de „rezistență", neavând origine autohtonă, în contextul luptei anticomuniste de după cel de-al doilea război mondial capătă un contur tipic românesc, devenind o formă de rezistență fizică: la arestări, torturi, anchete sau psihică: la despicare, lipsire de personalitate, dezrădăcinare, reeducare, deznaționalizare. În aceste sens, menționează Hannah Arendt, „locuitorii unei țări totalitariste sunt aruncați într-un proces al naturii sau istoriei și angrenați în el pentru a-i accelera mișcarea; ca atare, ei nu pot fi decât executanții sau victimele legilor inerente acestui proces" (Arendt 2006: 577). Această împotrivire, opoziție manifestată pe tărâm intelectual adaugă „răspunsului la violență", „netăcerii ca revoltă" (Cesereanu 199: 166) o componentă spirituală. Adrian Marino, care, fiind preocupat de acest concept, nu-i oferă o formulă definitivă, utilizând succesiv pentru interpretarea fenomenului termenii de „rezistență intelectuală" (1990), „rezistență și cultură" sau „rezistență literară" cu varianta de „rezistent cultural", (1991), pentru a ajunge în 1995 la formula „rezistență culturală"(Marino 1996: 126). Operând cu termenul de „rezistent literar", autorul vorbește despre două tipuri de rezistență: cea pasivă și cea activă. În prima categorie, pentru caracterizarea fenomenului în sine, este introdusă sintagma „rezistență *spontană* sau

rezistență *inocentă*" (subl. aut.), cu mențiunea că se manifestă printr-un refuz de a se implica și care este specifică scriitorilor apolitici. În aceeași categorie de rezistență pasivă, autorul delimitează o altă formă de refuz cel „*conștient* și *asumat*" (subl. aut.), caracterizat prin scrieri conjuncturale, la comandă. „Trecerea de la *rezistență pur literară*, *pasivă*, la cea *activă*: *politic-literară* și, în cele din urmă, la rezistența *politică prin literatură*, reprezintă pragul hotărâtor al acțiunii de rezistență" (Marino 1996: 127). Necesitatea de a-și exprima refuzul explicit pentru trăirea sentimentului „de dezrădăcinare, inutilitate" (Coza 2011: 15) ca formă de protest, devine colaborarea cu *Europa Liberă* și este definită de către Marino cu termenul de „rezistență activă".

Condiționată de experiența dramatică, aproape înjositoare a torturii totalitariste, literatura română a păstrat relativ puține documente referitoare la portretul personalității mutilate și deznaționalizate. Trebuie de menționat, însă faptul că „rezistența prin cultură" în România s-a manifestat mai bine la „modul individual, […] decât prin acțiuni de grup", susține A., Marino.

Totuși, în ciuda controverselor iscate în jurul persoanei sale, Paul Goma rămâne o personalitate accentuată. „Generația lui Paul Goma, lansată prin celebra fabrică de scriitori de la București, condusă de muncitorul Petre Iosif, nu era croită decât cu scopul de a fi înrolată în armata culturnicilor", scrie Petru Ursache, adăugând: „Pentru că de-a curmezișul viiturii năprasnice, existența lui Paul Goma s-a constituit într-o succesiune de momente nefaste". (Ursache 2012: 44). Devenind un personaj incomod, Goma, are „experiența de a nu mai aparține unei lumi, unui topos" (Coza 2011: 15), care intră într-o cursă febrilă de căutare a umanului, adevărului, a libertății supreme, anunțând în și prin romanul său formele revoltei interioare, care transcend dincolo de drumul exilului și spațiului închis al penitenciarului, zdruncinând „sentimentul de dezrădăcinare și inutilitate" (ibidem). Adevărata valoare de document al unei epoci de mărturie artistică a scrisului lui Paul Goma este patima de a pune „pe hârtie" tot ce a văzut, tot ce a „simțit" (Goma 1990: 264), relevând, în opinia Anei Bantoș, „condiția intelectualului de rând căruia i se refuză împlinirea destinului său ce se suprapune peste condiția omului de rând căruia i se mutilează mentalitatea" (Bantoș 2011: 185). În studiul *Este Paul Goma un Soljenițîn Român?,* Theodor Codreanu invocă ideea că Paul Goma este acuzat de mistificarea disidenței, iar adevărul notelor și comentariilor lui sunt contestate, ca fiind produsul „execrabil" al „obsesiilor", „frustrărilor unei minți alunecate în rătăcire și vulgaritate" (Codreanu 2010). În acest sens, Paul Goma devine un „produs al marginii românismului", cu „durere de Basarabia" (P., Goma) – locul de unde vin și pleacă toate, toposul privilegiat al matricei organice, pe care istoria „a împins-o atât de la margine, încât n-a putut supraviețui Marii Uniri" (idem). Replica pe care o dă scriitorul prizonierilor oportuniști ai regimului comunist, deveniți subit „revoluționari", „anticomuniști", „rezistenți prin cultură" devine romanul *Basarabia*, unde Paul Goma surprinde fenomenul în cauză, propunând pentru acesta termenul de „*autocronism"*, menit să pună în valoare elementele de prioritate în afirmarea comunismului în cultura politică a intereselor individuale sau de grup. În acest sens, romanul *Basarabia,* axat pe mărturia Afgan-ului basarabean descrie un destin autobiografic al lui Paul Goma, care la întrebarea: „Poate un povestitor să povestească povestea-vieții-unui-om, altul decât sine, povestind (pentru a câta oară?) povestea vieții sale" (Goma 2003: 14), oferă un răspuns în numele personajului, devenind concepția la care aderă: „Fără îndoială. Autorul se povestește pe sine. Altul, celălalt, adevăratul erou al cărții este un pretext, un agent transportator" (idem).

Scris în forma unui jurnal care cuprinde perioada 11 iunie 2001- 29 iunie 2001, romanul narează istoria personajului înghițită de istorie în general. Refrenul atât frecvent întâlnit în scrierile lui Paul Goma, în *Basarabia* se transformă într-un laitmotiv al romanului

de a scrie la propunerea lui Victor: „**O Zi din Viața unui Afgan din Basarabia**”[1] (subl. aut.), ce transformă cartea în ceva mai mult decât o povestire a unei singure zile, ci într-o reflecție intelectuală proiectată pe fondalul dramei Basarabiei și a basarabenilor. Naratorul creionează imaginea celui care mărturisește ca, fiind despicată pe două planuri simultane: al românului basarabean aflat în continuu raport cu românii din vestul țării:

Sub unguri, vreme de un mileniu, Românii din Transilvania au avut parte de suferințe cumplite, printre nedreptăți fiind nerecunoașterea lor, autohtoni ca națiune, alături de ocupanți (ungurii, Secuii) și de colonișți (Sașii, Șvabii). Însă în 1918, când s-au unit cu Patria-Mamă, Românii transilvăneni puteau să scrie și să citească, aveau o identitate, știau cine sunt și de unde se trag, ba îi învățaseră carte și conștiință de sine pe Românii din Principatele totuși libere. Prin comparație: sub ruși, numai în 106 ani, Basarabenii au fost striviți, analfabetizați, deznaționalizați, dezidentați. (Goma 2003: 61).

și cel al scriitorului: un „[…] dușman al literaturii bune, ins asocial, veleitar, scandalagiu ” (ibidem: 5), care la rândul său este determinată de condiția de refugiat izolat, evitat și interzis: „[…] le-ar fi făcut o nesfârșită plăcere să dea de înțeles că, în ciuda liniștitoarelor mele asigurări, îi uitasem cu tot cunume, ori niciodată nu li-l știusem” (ibidem: 8). Paul Goma, construiește în paginile romanului *Basarabia* „o axis mundi” (Bantoș 2011: 192), iar apartenența acestei lumi, potrivit studiului realizat de Martin Heidegger, *Ființă și timp* - „se determină, pornind de la semnificativitatea constitutivă a lumii, și ea realizează înăuntrul acelui posibil „unde”, o articulare a unui „aici” și „acolo” (Heidegger 2003: 153). Acest cuplu corelativ existențial denotă transferul de accent de la personalitatea eului narator spre imaginea poporului român, de la el, spre ei, și de la un „aici” (acasă), la un „acolo” (adverb de loc, cu o semnificație deloc ambiguă pentru cazul scriiturii lui Paul Goma), prin care se înțelege: spațiul pruto-nistrean: „Mă întorc acolo de unde nu am plecat niciodată, la Basarabia” (Goma 2003: 158). Wilhelm von Humboldt fixează atenția asupra limbilor care exprimă pronumele personale „eu” și „tu” printr-un „aici”, iar pe „el”– printr-un „acolo” (Humboldt 1829: 304 apud Heidegger 2003: 164). Cu alte cuvinte, adverbele: „aici” și „acolo” adaugă semnificației sale primordiale de pure determinări locale, „caracteristici ale spațialității originare”, devenind „așa zisele determinative ale eului” (ibidem). Imaginea lui „aici”, care echivalează cu o „[…] identitate, o cultură, chiar o limbă – care – nu –există: „limbă moldovenească” (Goma 2003: 59), contopit cu lumea proprie eului ”, ce surprinde tabloul Basarabiei ca pământ de cumpănă, nu se mai adresează sieși, ci devine un vector cu sens opus, orientat fiind de la sine, către un „acolo”, având totuși în vedere *pe sine* în spațialitatea existențială” (Humboldt 1829: 304 apud Heidegger 2003: 164), unde eul narator al lui Paul Goma ființează grație propriilor sale legi ontice:

Din Basarabia am fugit de răul Rușilor, din România am fost silit să plec de răul Românilor… așadar mă mulțumesc cu ceea ce am și cu ce ceea ce nu-mi mai poate nimeni lua - limba română (Goma 2003: 82).

„Aici-ul” eului gomian, sau în sensul existențial – locul, trebuie perceput printr-o raportare la un „acolo”, care din punct de vedere antropologic denotă conceptul de non-loc, vidat de orice personalizare. În acest sens, negația „non-”, percepută în termeni existențiali, transformă locul într-o cavitate goală, pe care putem s-o „atingem numai pe dinafară, deoarece nu dispune de un conținut pe care să i-l descoperim înăuntru” (Cornea 2010: 10). Spațialitatea existențială care determină locul personajului/naratorului se întemeiază ea însăși pe condiția sui generis a „faptului-a-fi-în-lume”, care în cazul eului narator al lui Paul Goma

[1] „Victor mi-a sugerat să scriu O Zi din Viața unui Afgan din Basarabia.
Nu. Altfel: Când Victor mi-a propus…
Nici așa: Așa: Când Victor a rostit un nume și m-a întrebat dacă îmi spune ceva, am răspuns că nu.” (Paul Goma, *Basarabia*)

este echivalentă cu patima scrisului, ca unica modalitate de reconstituire a locului: „[…] eu nu mai altă țară decât Basarabia cea care nu mai există decât în cărțile mele" (Goma 2003: 82). Grație acestei scrieri, autorul reușește să-și creeze o lume stabilă: „[…] fac cu mâinile mele Basarabenii mei" (ibidem: 83). Reprezentarea tabloului Basarabiei devine echivalentă cu regăsirea locului originar, în momentul mărturisirii eului a faptului că „[…] am lăsat totul – totul, am pierdut casă, școală, biserică, fabrică, și pământ" (ibidem: 81).

Paul Goma aduce în fața lui însuși, aflarea de sine, nu printr-o accepție de ordin perceptiv și printr-o regăsire de sine deloc afectivă, care, însă, creează condiții pentru refacerea mintal-sentimentală a locului:

[…] solidaritate în interiorul unui grup […] nu se mai poate […] nu am cedat nesolidarizării (ba chiar am ieșit în față, i-am provocat pe gardieni, pe politruci, pe directori), însă o făceam doar să-mi dovedesc mie că sunt altfel (ibidem: 175).

În acest sens, menționează Ana Bantoș, „Paul Goma își convertește destinul de transfug în cel de artist al re-fugii […], ieșind din banalitatea literaturii" (Bantoș 2011: 192). Condiția de deznaționalizat al eului narator este surprinsă de către Paul Goma, tocmai în momentul refuzului de a se conforma cu noua schemă "inventată" de către sistemul totalitarist: „sunt cel care nu acceptă decât un singur nume, întâiul, cel care ți-l faci tu, purtător ți-l ajustezi, potrivești după chipul asemănarea ta" (Goma 2003: 10). Deși drama intelectualului basarabean favorizează o extensiune a conștiinței prin trăirea simultană pe mai multe planuri ale sale, eul narator o resimte în primul rând ca o traumă, cu atât mai dureroasă cu cât pare de nedepășit:

[…] durere (specială) de Basarabia […] Oamenii au dureri de cap, de spate, de pântece, de inimă. […] Eu - printr-e alții - am durere *de* Basarabie. Durerea *de* Basarabie era oarecum altfel. Aici era bucuria - că scăpasem de Ruși; Dincoace ne-bucuria - că tata nu scăpase de Ruși.

Această extensiune, este pigmentată, în termeni antropologici, de imaginea „excesului de spațiu" (Augé 1992: 45), căruia, Marc Augé în studiul *Introduction à une anthropologie de la surmodernité***,** îi imprimă caracteristica de bază a non-locului. Paul Goma descrie imaginea unui spațiu psihologic, ce poate fi definit drept o entitate rezultată prin reflectarea subiectivă a lumii externe, lumii căreia nu-i mai aparține: „[…] sfârșitul lumii – intrarea obligatorie în colhozuri, închiderea de biserici, impunerea limbii ruse […] arderea cărților tipărite cu „litere burgheze", arestări,împușcări pe loc, deportări" (Goma 2003: 12). Imaginea non-locului este determinată și de „excesul de timp", susține Marc Augé (1992: 46). Operei lui Paul Goma îi este caracteristică disjuncția valorilor temporale, în paginile romanului se concentrează pagini întregi din istoria Basarabiei din care nu a plecat niciodată. Preocuparea de non-loc este destul de evidentă la Goma, întrucât scriitorul introduce în paginile romanului său o definiție clasică a acestuia, cea despre care vorbea Marc Augé în studiu său antropologic cu mențiunea că locul ce nu poate fi definit nici din punct de vedere identitar, nici relațional, și nici istoric, va fi denumit non-loc. Goma merge mult mai departe în descrierea dramei Basarabiei și basarabenilor, conștientizând ideea că imaginea acestui pământ devine pigmentată de culorile non-locului:

Rușii au atentat la identitatea Românilor din Basarabia. În 1828 a fost lichidată autonomia, acel animal care nu existase în promisiuni […]comuniștii ne-au luat trecutul […] dovada faptului: „istoricii" vorbeau de „Moldova sovietică" fără nici o referire la statutul feudal românesc, Moldova, din care Rușii zmulseră partea răsăriteană, botezând-o abuziv: Bessarabia (Goma: 78, 99, 122).

Fiind tentat să redea fluxul de intensitate al sentimentului non-locului, autorul aduce în prim plan „nefirescul" situației eului, al cărui sistem de relații inter-umane, devine un simbol al inutilității și al dezrădăcinării, orice tentativă de a întreține relații în spațiu, precum și apelul la identitate și cel la personalizarea locului său se nivelează: „[…] nici ei nu știu de unde să

mă ia și unde să mă situeze […]" (ibidem: 10). În acest sens unicul loc securizat – limba română devine poluată de „limba ocupantului", care „se vârâse cu de-a sila în urechi, în ochi, în suflet" (ibidem: 14). Pentru a justifica mutilarea sensului cuvintelor în conștiința poporului, eul narator enumeră câteva exemple în acest sens: palatalizarea toponimelor („Chișinău" - „Kișiniov"); rusificarea numelor de persoană („Paul Goma" - „Pavel Homa"); introducerea patronimului. Prozatorul vine cu o explicație a motivului acestor acțiuni de „dez(în)cercuire": „să facă să dispară identitatea locului și locuitorilor" (ibidem: 45).

Cea de-a treia marcă a reprezentării imaginii non-locului din punct de vedere existențialist, dar și antropologic, devine sublinierea de către Goma a lipsei dialogului: „[…] nici dialogul româno-român nu e posibil" (Goma 2003: 123), precum și imposibilitatea de a întreține rapoarte în spațiu: „[…] încercau să mă evite" (ibidem: 8)

Suferința personajului gomian pe care orice „întâmplare basarabeană îl face să intre în rezonanță" (ibidem: 22) este provocată tocmai de această necesitate de a se reiniția în „locul-de-deschidere" al ființării aparent fictive, unde jertfa torturii neîncarcerată trupește, rămâne cu sufletul dezolat de regimul „schizoid de falsificare" (Cesereanu 1998: 12), căci omul nou „nu are nevoie de adevărul concret, ci doar de unul ideal teoretic, corespunzător moralei comuniste" (ibidem). Paul Goma transcrie această stare în felul următor: „ai fi suferit, fiindcă nu ai fost nici deținut, nici liber" (Goma 1990: 244). Cu alte cuvinte, traseul personajului lui Goma nu este deloc unul al mântuirii, odată scufundat în infernul torturii totalitariste va simți necesitatea reconstruirii tabloului utopic al matricei originare ca „loc-de-deschidere". Pentru Goma, subliniază Ana Bantoș, „problema despărțiriide baștină echivalează cu ruperea de rădăcini" (Bantoș 2011: 193). Etapa salvării de această dezrădăcinare nu va avea loc decât parțial, prin revenire la imaginea Calidorului și casei din Mana.

Concluzii

Riscând să fie negat și marginalizat până la evitare și inutilitate, Paul Goma desființează sintagma deja intrată în uz de „rezistență prin cultură". Scriitorul denotă în și prin textul său semnificația toposului la cumpăna deznaționalizării sovietice și ocupării românești. Specificul operei, prin subiectivitate și imperativul dezvăluirii, care pornește de la propunerea de a descrie „O Zi din Viața unui Afgan din Basarabia" devine un jurnal al realității dureroase a Basarabiei și basarabenilor, ca nucleu al ființării sale. În lucrarea de față s-a insistat asupra revelării imaginii eului deznaționalizat a românului basarabean pe de o parte și intelectualului lucid, surprins în postura de actant al torturii comuniste, pe de altă parte. Unicitatea romanului *Basarabia*, este în a prezenta, în debut, imaginea absenței „locului-de-deschidere" autentic, precum și suprimarea liberei expresii a gândirii prin mutilarea sensului cuvântului „glastnosti", sfidând, în acest sens, teoria kantiană a ființării: ego sum – cogito sum. „Faptul de a fi în lume", dacă e să vorbim în termeni heideggerieni, este minată de patima scrisului. În acest context, lumea "din afară" este substituită cu o revoltă interioară, unde eul gomian descoperă spirala interiorității, construind imaginea mentală a matricei sale organice. Goma apelează la această idee existențialistă, introducând în textul său cuplul corelativ „aici" - „acolo". Plăsmuirea utopică a unei „axis mundi" devine echivalentă cu trăirea de către eul narator într-un timp psihologic: comprimat și dilatat deopotrivă. În acest context, subliniem ideea, că eul narator nu enunță o trăire imaginară, ci una de ordin afectiv perceptibilă, fiind conservată prin scriere. „Durerea *de* Basarabia" a lui Paul Goma nu se termină odată cu ultimele pagini ale romanului, întrucât el însuși menționează că această carte nu este terminată: „Cartea rămâne așa neterminată".

Bibiliografie

Arendt 2006: Hannah Arendt, *Originile totalitarismului*, traducere de Ion Dur și Mircea Ivănescu, București, Editura Humanitas.

Augé 1992: Marc Augé, *Introduction à une anthropologie de la surmodernité***,** Paris, Seuil.

Bantoș 2011: Ana Bantoș, *Deschidere spre universalism. Literatura română din Basarabia postbelică,* Chișinău, Tipografia „Serebia".

Cesereanu 1998: Ruxanda Cesereanu, *O călătorie spre centrul infernului. Gulagul în conștiința românească*, București, Editura Fundației Culturale Române.

Codreanu 2010: Theodor Codreanu, Este Paul Goma un Soljenițîn român, în AXA, anul III, nr 44, http://axa.info.ro/istorie/este-paul-goma-un-soljenitin-roman/, (accesat: 28. 08. 2014).

Coza 2011: Ancuța Maria Coza, *Paul Goma. Destinul unui disident*, Iași, Editura Tipo Moldova.

Goma 2003: Paul Goma, *Basarabia*, Chișinău, Editura Flux.

Goma 1990: Paul Goma, *Gherla-Lăteşti*, București, Editura Humanitas.

Heidegger 1996: Martin Heidegger, *Being and time,* translated by Joan Stambaugh, Published by State University of New York Press, Albany.

Heidegger 2003: Martin Heidegger, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas.

Marino 1996: Adrian Marino, *Politică și cultură română*, Iași, Editura Polirom.

Ursache 2012: Petru Ursache, *Omul din Calidor*, Cluj-Napoca, Editura Eikon.

JEDEDIAH BERRY, *INHERITANCE*: AN APPROACH FROM THE PERSPECTIVE OF THE NEW CRITICISM

Ofelia TOFAN (married AL-GAREEB)
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: This paper approaches Jedediah Berry's short novel, Inheritance, a piece of magical realism novelizing the eternal matter of oppressive parental authority in a metaphoric story about the "beast" in the basement from the perspective of New Criticism.

Keywords: magical realism, symbolism, human psyche, modernism, New Criticism.

New Critics favoured poetry, and yet prose can be very well approached in terms of New Criticism, many short texts lending themselves to be interpreted and explicated, so much the more a literary work such as Jedediah Berry's *Inheritanc*e, a piece of magic(al) realism, overflowing with symbolism, one of the "articles of faith" asserted by Cleanth Brooks in *The Formalist Critics* being that literature is ultimately metaphorical and symbolic.[1]

In this short novel, Berry novelizes the eternal matter of an oppressive parental authority in a metaphor full of mystery, by showing (as showing is artistic, whereas telling is not, accordingly to Wayne Booth[2]) the beast in Greg's life, "the beast" in each and every one's "basement", namely humans' deep hidden secrets, their id, and that constitutes the "specific moral problem", the subject matter of literature, although the aim of literature is not to point a moral[3], this feature being another tenet of the New Criticism.

As concerns showing, for a modern writer "story is present without comment, leaving the reader without the guidance of explicit evaluation"[4], separating "technique", the "author's means of controlling his reader", from "all of the social and psychological forces that affect authors and readers"[5], and thus the very essence of New Criticism being fulfilled, as Brooks put it, that literary study should be "concerned primarily with the work itself"[6]. Focusing on the problem of unity, the whole made up by the literary work, as well the relationship between its parts (ten in this case) in building the story, is also a part of the New Criticism "creed". Each part has its own importance, adding to the structure of *Inheritance*, connecting characters and events to form a successful unitary literary work, making the format and content inseparable.

In spite of the fact that there is a "beast" in all humans' psyche, the existence of a dark, inaccessible part of our personality being a general and universal truth, Berry drives us to this conclusion by a concrete and particular case, be it a fictional one, by showing the beast Greg has inherited from his recently deceased father, whom he had not seen in thirty years. The beast, "it", as most of the characters name the creature, or "him", as Lilith, Greg's wife calls the animal, a "worrisome beast, its snout long and searching, head furry with woolly

[1] *Apud* Vincent B. Leitch, *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (W. W. Norton, 2001), < http://en.wikipedia.org/wiki/Cleanth_Brooks>.
[2] Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 1961. 2nd Ed. 1983 < http://www.rlwclarke.net/courses/lits2306/2009-2010/12BBoothTheRhetoricofFiction.pdf>.
[3] *Cf.* Allen Tate,"Miss Emily and the Bibliographers" in volume *Reason in Madness*, G.B. Putnam, New York, 1941, p. 121 < https://www.questia.com/library/1664434/reason-in-madness-critical-essays-by-allen-tate >.
[4] Wayne C. Booth, *op.cit.*
[5] *Idem.*
[6] *Apud* Vincent B. Leitch, *op. cit*.

clumps around the ears, cloven hooves at the ends of its lean legs"[7], the mysterious, unreal, fairy tale element refers to religion, as well as to mythology, especially in connection with Lilith, who tries to humanize him. In religious terms, the beast could be the devil if the cloven hooves are to be taken into consideration; in a mythological approach, judging by the human parts, "the navel visible through wiry hair, the hairless brown nipples, eyes with something like a soul behind them"[8], it could be the goat-god.

On the other hand, Lilith, too has at least two possible references: one to the queen of the demons, the other female to the prior woman in the life of Adam, from whom she fled away for not wanting to submit him, as long as they both had been created equals, from the same dust, reason why she could not have accepted to lay under her man; Lilith as a demon who destroys newborns, and Lilith as a rebellious wife.[9] Therefore, as the queen of demons, she could have recognized and saved one of her babies, the beast itself (she washed him with warm water and a shampoo, dressed it with a blue overalls and allowed some of the children to touch its fur, as if she was proudly presenting her child, saying comforting words similar to a lullaby – reference to Lilith, the murderer of infants[10] –, takes it home saying: "come to Mommy"[11]) ; as a wife, unwilling to submit her husband, she is the one who initiates the sexual intercourse, she "straddles" him, "occupying" a superior position in the economy of the couple; her hair smelling of "faint rotting leaves"[12] exactly the same scent as the beast's, and letting him see that there is no room for three (in the bathroom, where she takes care of the wound on the beast's head). To these two instances of Lilith, there are more symbols to be added: as the demons' queen – the black and white movie, the black and white living room, the black and white wife, whose nightgown seemed made of bluish light, as she was a spectre from the underworld; as the rebellious wife – Greg takes the beast to Abe's because he "thought it would be good for her"[13], as if she was not entitled to an opinion; sending the beast away from the bed, and locking it in the garage, in spite of his wife's telling him that the beast was not feeling well, and moreover, she would have liked to take a photo, a family portrait (again, the maternal reference).

The imagery is very rich – starting with the very beginning, in Abe's basement, which was his "sanctum" – and in the description of the place there is an irony, because according to its name, it was supposed to be perfect, and yet it contained all sort of imperfections: a leaking cooler, stale pretzels, a Phil folding all the hands, though he was always a risk-taker, but even so, this is another kind of an id, an orderly one in spite of the loss affecting his life, one with all the model ships, having suggestive names, such as *Bonne Homme Richard* (again an irony as long as Abe would ask Greg to shot the beast and give him the weapon; also a reference to the ship that victoriously fought against the British vessel during the American Revolution, as so does Greg against his dark inheritance); one model ship for each month passed since Corey, Abe's wife left him (the name Corey might as well refer to core, the basic, the essence, the ego).

Then again, the meddlesome Mrs. Heck (heck – an euphemism for hell; also, the name is derived from the Greek Hektor meaning to hold, to possess[14]), the one who triggers the

---

[7]Jedediah Berry, *Inheritance*, "Fairy Tale Review", editor Kate Bernheimer, Department of English, University of Alabama Tuscaloosa, AL 35487 p. 27 < www.fairytalereview.com>.

[8] *Idem*.

[9] http:/www.lilitu.com/lilith.

[10] To guard against Lilith, superstitious Jews would hang four amulets, one on the wall of each room of a newborn babe, with the inscription "Lilith - abi!" ("Lilith - begone!") which some think is the origin, much later, of the English word "lullaby". < http://rkangel.tripod.com/lilith.html>.

[11] Jedediah Berry, *op. cit*., p. 30

[12] *Ibidem*.

[13] *Idem.*

[14] http://www.behindthename.com.

death of the beast with her insistency in knowing everything concerning her neighbours, who used to seat in a corner in Greg and his father's house and cut coupons from their newspapers (allusion to intrusiveness) with a pair of scissors (allusion to the three divinities from the Inferno, Clotho, Lachesis and Atropos who spins, reels and cut the thread of life, respectively).

Not only the movie on the TV was in white and black as to suggest oppositeness, extremeness, or maybe Lilith's firm position, but it was about a pair of cops stepping in front of a house, which looked like his father's (foretelling what would happen), while the music reached a crescendo as if to announce the peak of the action, both in film and in Greg's life.

Greg, a history teacher seems to spend too much time on the Holocaust (causing the parents' concern), as if to try to understand better his long-estranged father, whom he refers to as Lyle, and not as his father, in his memories of the scene at the hospital, and who was "muttering commandments"[15] – the term having a triple referentiality as military command, law, and religious bidding – all the meanings of the word having its well defined place in the structure of the story, each intertwining with the others, complementing reciprocally, giving hints to Lyle's nature. In order to complete the portrait, Berry "offers" us Lyle's photographs, all from the war, found by Greg in the his father's dresser. In all he was grinning (not smiling, grinning encompassing also the negative connotation), in some he was "pointing straight at the camera as if to say, "Hey, you there!"[16], and this pose, this superior attitude betraying a powerful and fearless, determined and imperative nature, as well as his unuttered threat are proofs of his domineering and authoritative attitude. As concerns the last photo, Greg flipped it quickly because it showed Lyle behind the controls of his bomber plane – and probably the latter was one of the pilots who launched bombs during the World War Two (hence Greg's insistence on teaching longer about the war in his attempt not only to understand his father, but also to find the way of easing somehow the guilt he felt for his father's past mistakes and guilt, part of his inheritance).

Furthermore, it was Lyle's basement the beast was found in, chained and half-starved and although Lyle is dead, and even if they have not been visiting each other for thirty years, (the name of Lyle stands for solitude, for isolation[17]), Greg feels his presence around, and the moment when he feels it the most intensely of all is when they went to take back the beast from Mrs. Connors's and Lilith sat with it on the back seat of the car, holding its right arm and gently squeezing it, while Greg "couldn't see its face, but smelled the earthy breath, felt it hot on the back of his neck"[18] – as if he cannot still cope with the reality, since he has not fully understood his past and did not unburden hid heart. Besides, the name of Greg stands for alertness, guard, and he eventually decides to put an end to the past and the connection to it, to cast away his inheritance by accepting to shot the beast and thus guarding everybody against the trouble it represented.

Gordon, the son of Phil and Elise, is another character with a devious behaviour, showing a tendency of being domineering – entering on a run in Greg's house, with his arms raised, he makes the beast inch from him, blinking, and says, "Now it knows who's boss"[19] ; he is the vector of all the unpleasant situations (stealing the key, he unleashes the beast which goes to Mrs. Connor, who calls the police, namely Abe; he bruises the beast's nipple; he hurts the beast and gets hurt too).

[15] Jedediah Berry, *op. cit*., p. 31.
[16] *Idem*, p. 33
[17] http://www.behindthename.com.
[18] Jedediah Berry, *op. cit*., p. 35.
[19] *Idem*, p. 31.

Abe, the policeman, friend of both Greg and Lyle, acts like a real patriarch (Abraham meaning "father of many"[20]), not only advising Greg, for instance that the beast should not be taught to speak, "Nobody wants to know what it would have to say"[21] (alluding to the fact that id is repressed and so it should remain), but also giving him the weapon to cut out the ties to his burdening and troublesome legacy.

But it seems that Greg himself took a resolution. He mistakes the days of the week, and so he wakes up early, prepares breakfast and asks the beast to do more than rolling oranges, to rip one apart and to "just tear into it"[22], thus recognizing not only the force of the unconscious, but the fastness it takes to destroy if the dark side could take over. Somehow relieved, as he made a decision, he goes to school, and fills the blackboard with notes as "his lesson plan was the best he'd ever written"[23] – that is the best resolution ever taken. In the evening, he is awaken by Gordon's screaming, and after Elise, Phil and Abe have arrived too, Abe taking over and telling everybody what is to be done, Greg puts on "the clothes he'd worn to school"[24] – to maintain his resolution – and goes together with Abe to Lyle's place and shots the beast in the same clearing where he used to play when he was a boy. Paradoxically, Greg who could not stand the idea of killing an innocent beast when it was suggested by his father in his childhood in order to cover his fort with a skin taken off from a deer (implying that he should have killed the deer first), who did not know how to fire a gun, succeeds in firing it, bringing everything to a close, thus silencing his dark, deep hidden inner-self.

Returned back from there, Greg faces day-to-day reality, discovering that the world remained unchanged, that life goes on as usual, while Abe, silencing the radio, concludes that they could use some quiet. This quietness seems ambiguous – it could be a well deserved one, a time to ponder upon and to relax, but on the other hand, it could be the silence before the storm, the pause before what is to come.

As a conclusion, quoting the critic Raoul R. Ibarguen, it is obvious that *Inheritance* with its narrative structure, in a very close relationship to its meaning, with its third person narrator, with its "specific moral problem", not to mention the artistic skillfulness of Jedediah Berry – the rich imagery, the heavy symbolism, which assigns him a meritorious place among the most gifted postmodernist writers –, meets the requirements of the New Criticism:

> First, the text has a "structure" because it is something made, something assembled from or discovered from an assembly of language. This is the sense in which T. S. Eliot spoke of "technical excellence", and of the artist "surrendering himself to the work to be done". Second, the text has a "structure" because its tensions and discords may be experienced-read-as a unified whole. As something made, the structure of the text is alienated from the artist's consciousness. Eliot speaks of the "impersonality of great art: it is not the expression of personality, but an escape from personality." But as something experienced, the structure of the text constitutes consciousness. Richards asserts that this experience unifies the personality such that the "mind does not shy away from anything, it does not protect itself with any illusion, it stands uncomforted, unintimidated, alone and self-reliant". […]The use of symbolism, rather than plot, to structure the text is the proverbial hallmark of high modernism.[25]

[20] http://www.behindthename.com.
[21] Jedediah Berry, *op. cit*., p. 36.
[22] *Idem*, p. 37.
[23] Jedediah Berry, *op. cit*., p. 37.
[24] *Ibidem.*
[25] Raoul R. Ibarguen, *Narrative Detour: Henry Miller and the Rise of New Critical Modernism* <http://www.henry-miller.com/narrative-literature/new-criticisms-modernist-canon.html>

Bibliography

Berry, Jedediah, *Inheritance*, "Fairy Tale Review", editor Kate Bernheimer, Department of English, University of Alabama Tuscaloosa, AL 35487 < www.fairytalereview.com>.

Wayne C. Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 1961. 2nd Ed.1983<http://www.rlwclarke.net/courses/lits2306/20092010/12BBoothTheRhetoricofFiction.pdf>.

Ibarguen, Raoul R., *Narrative Detour: Henry Miller and the Rise of New Critical Modernism* <http://www.henry-miller.com/narrative-literature/new-criticisms-modernist-canon.html>.

Leitch, Vincent B., The Norton Anthology of Theory and Criticism (W. W. Norton, 2001), < http://en.wikipedia.org/wiki/Cleanth_Brooks>.

Tate, Allen,"Miss Emily and the Bibliographers" in volume *Reason in Madness*, G.B. Putnam, New York, 1941, p. 121 < https://www.questia.com/library/1664434/reason-in-madness-critical-essays-by-allen-tate >.

http://www.behindthename.com.

http:/www.lilitu.com/lilith.

http://rkangel.tripod.com/lilith.html.

THE ROLE OF *STEAUA* MAGAZINE IN PROLTETCULT

SZABÓ Zsolt
”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

Abstract: About proletarian literature were written many books, there flowed rivers of ink and then used hundreds of toners to give the reader a clearer picture of what it meant literature and culture in general, after the Second World War. The Steaua Magazine from Cluj played a key role in the release under the cupola of proletcultism literature because, in a time when there were widespread mystification ideas such as reading and brochures promoting Leninist principles, Steaua had the merit to sense the dangers which threatened the normal movement literature, suffocated by official propaganda and struggle to overcome the nightmare.

Keywords: proletcultism, propaganda, literature, principles, movement.

Despre literatura din perioada proletcultistă s-au scris numeroase cărți, au curs râuri de cerneală și mai apoi s-au folosit sute de tonere pentru a oferi cititorului o imagine cât mai clară despre ce însemna literatura și cultura în general, după al doilea Război Mondial. O delimitare a perioadelor literaturii în comunism am găsit în cartea lui Eugen Negrici, *Literatura română în comunism* iar această delimitare este următoarea: perioada proletcultismului (1948-1964), perioada liberalizării și a deschiderii (1964-1971) și o periodă de degradare, când Ceaușescu încearca să imprime o notă naționalistă comunismului. Eliberarea literaturii din perioada proletcultistă era de fapt o dorință a oamenilor de cultură ai vremii respective pentru că granițele în ale scrisului erau clar delimitate de la centru iar cei ce nesocoteau indicațiile își asumau consecințele. Prima perioadă la care fac referire a fost o perioadă a holocaustului cultural, când tonul în cultură se dădea de ideologia marxistă, in varianta ei rusească. Pentru o imagine mai clară a proletcultismului, adică a cultului proletar implementat de sovietici, am extras definiția din Dicționarul explicativ al limbii române:

PROLETCULTÍSM s. n. Curent cultural (apărut în Uniunea Sovietică după Revoluția din Octombrie) ale cărui principii estetice se reduceau la ideea formării unei culturi „pur proletare” și care respingea întreaga moștenire culturală a trecutului. – După rus. proletkul’tovșcina. [1]

Instalarea regimului comunist în 1944 nu a însemnat transormarea imediată a întregii societăți românești. Înstăpânirea societății s-a realizat gradat pentru că, mai ales la început, puterea politică avea alte priorități cum ar fi înlăturarea adversarilor politici și consolidarea puterii. În aceste condiții, pentru o scurtă perioadă de timp nu putem vorbi despre o ingerință în domeniul literaturii dar aceasta nu întârzie să apară. Imixtiunea în breasla scriitoricească nu s-a făcut neapărat de către cei aflați la Putere. Perturbările politice din spațiul literar au fost inițiate chiar de către deținătorii de condeie dornici de a reașeza pe scara axiologică valorile deja consacrate în literatură și în cultură, la modul general. Această reașezare a scării axiologice era specifică domeniului artelor, la fiecare schimbare politică majoră, trebuia să existe și una de ordin cultural. Criteriile conform cărora se stabilea locul valoric a fiecăruia în cultură erau de cele mai multe ori de ordin politic și etico-moral. Denunțurile, demascările și chemările în fața unor ,,instanțe morale” erau principalele moduri sistematice utilizate de obicei de către scriitori obscuri, nesemnificativi în domeniul literaturii și care își doreau formarea unui prestigiu prin aceste operații pentru eliberarea complexului insignifianței.

[1] , Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Dicționarul explicativ al limbii române, ediția a II-a revăzută și adăugită, Academia Română, Editura Academiei Române, 2009

În anul 1944, apare o revistă cu denumirea ridicolă, *Dreptatea,* la inițiativa unui oficios al opoziției Partidului Țărănesc, numit Oscar Lemnaru. Este dovada clară a faptului că incursiunile în viața literară nu sunt cauzate, la început, de instalarea proaspetei Puteri. Odată cu desființarea instituției monarhice în decembrie 1947, când principalii adversari politici fuseseră înlăturați, regimul comunist începe să pună stăpânire și pe domeniul creațiilor literare. Viața politică românească începe să graviteze doar în jurul unui singur partid dornic să strămute întreaga societate românească din temeiurile sale democratice. Urmează o serie de reformări: a economiei, a învățământului și chiar a ortografiei. Este de la sine înțeles faptul că nici literatura nu putea fi exclusă din această taxologie reformatoare. *Literatura pentru mase* era în accepția ideologilor vremii o literatură pe înțelesul tuturor ceea ce însemna respectarea exigențelor dogmatismului politic și sancționarea pentru orice abatere de la așa numita „linie a partidului". Era clar că din astfel de directive nu avea cum să rezulte o literatură de calitate, când esteticul devenea o noțiune ilegală iar literatura avea un singur rol și anume de propagandare a Puterii.

Poezia începe să iasă din matca ei, urmând o promovare a epicului în care temele principale erau satul, colectivizarea, șantierele, uzinele, adică un ansamblu de idei menite să răstoarne structurile sociale ale vremii. După proclamarea republicii populare, în existența tuturor revistelor îndrumate de „ Partidul clasei muncitoare", apare o schimbare bruscă în acest peisaj al jurnalismului literar: revista *Viața românească* reapărută în 1947, își modifică formatul în 1948 și devine revistă lunară centrală a Uniunii Scriitorilor, la Cluj ia ființă *Almanahul literar* în 1949 , devenit *Steaua* din 1954, *Convorbiri literare* la Iași, în 1970 iar în 1971 *Vatra* din Târgu Mureș. Revistele românești acordă spațiu scriitorilor aparținând naționalităților conlocuitoare care scriu direct în limba română sau sunt traduși de colegii lor, după cum în revistele de limbă maghiară, germană și sârbă din România se dau în traducere opere ale scriitorilor români. Din 1946 apare la Cluj revista *Utunk* , din 1959 în redacția poetului cu care a colaborat și Aurel Gurghianu, Létay Lajos.

Revista clujeană *Steaua* a a vut un rol esențial în eliberarea literaturii de sub cupola proletcultismului pentru că, într-o perioadă în care erau răspândite idei cum ar fi mistificarea lecturii și promovarea broșurilor leniniste, *steliștii* au avut meritul de a sesiza pericolele care amenințau evoluția normală a literaturii sufocate de propaganda oficială și de a lupta pentru ieșirea din coșmar[2]. *Steaua* a avut prin toată activitatea sa un rol esențial în apărarea poeziei românești, în resurecția lirismului, într-un moment în care acesta suferea grave involuții dirijate sistematic. Student pe atunci la Iași, Marin Sorescu, în cartea sa *Ușor cu pianul pe scări,* ne mărturisește respectul său față de clujenii de la *Steaua* și mai aflăm din aceeași carte faptul că era atent la lupta și succesele clujenilor din acea perioadă de restriște literară: „*prima ploaie binefăcătoare pentru lirismul românesc a venit atunci de la Cluj"*[3].

Aurel Gurghianu, la rândul său, ne dezvăluie respectul pentru Octavian Goga, scriitorul în a căror creații se regăsește. Îl numește cântăreț și consideră că s-a născut parcă dintr-o necesitate istorică, înțeles și adoptat de mulțimi ca și spiritele cele mai alese ale neamului său[4]. Referitor la Goga, Aurel Gurghianu mai spune că acesta împrăștie peste noi o mare lumină, pe care o căpătăm odată cu luminile celorlalți aștri ai literaturii, în vecinătatea cărora stă, străjuind pământul și apele țării. Criticul literar Eugen Simion îl numește pe Nicolae Labiș „buduganul unei generații" pentru că reîntoarce poezia la rosturile ei, într-o perioadă în care o resuscitare a valorilor literare era destul de anevoioasă. Alături de Labiș, își construiesc o identitate lirică precisă, ulterior, poeți cu un talent energic în ale condeiului printre care se numără A.E. Baconsky, Ion Horea, Gheorghe Tomozei și Aurel Gurghianu.

[2] Ioan Nistor, *Poezia cotidianului,* Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2014 p.8
[3] Marin Sorescu, *Ușor cu pianul pe scări,* Editura Cartea Românească, București, 1985, p.65
[4] Aurel Gurghianu, *Anotimpurile cetății,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p.129

Există chiar şi dovezi în deceniul al şaselea din domeniului romanescului referitoare la faptul că atunci când talentul este puternic, opera triumfă. Printre aceste dovezi clare de talent neatins de influenţele politice sau etnic-morale ale acelor vremuri se numără romanul *Moromeţii* (1955; 1967) a lui Marin Preda sau *Cronică de familie* (1956), *Groapa* (1957). Aceste creaţii de excepţie ne dovedesc faptul că nici acestui interval de timp nu i se poate atribui eticheta de holocaust al literaturii.

Tot în această perioadă a proletcultismului, mari scriitori cum ar fi Tudor Aghezi, Camil Petrescu, Lucian Blaga sunt puşi pe linie moartă, absentând din publicaţii şi din lumea literară un important număr de ani, motiv pentru care unii dintre ei iau calea exilului. Alţi sciitori, nu în număr foarte mic, se supun noilor reguli care constau din ideologizarea noilor criterii de promovare a proletcultismului. Criticul literar Ion Simuţ nu face o mare deosebire între proletcultism şi realism socialist: *„ - ce mi-i unul, ce mi-i celălalt! - dar trebuie să explic mai pe îndelete de ce. Proletcultismul anilor 1948-1950 de la noi nu avea nimic de a face cu proletcultismul iniţial moscovit, al anilor 1918-1920, în sensul originar de artă avangardistă, rupând cu orice tradiţie, adoptând viziunea şi stilul proletar la modul insurgent-anarhic, ignorând orice disciplină şi ideologie de partid. Proletcultismul de la noi avea înţelesul remaniat, adaptat, cuminţit, de cultură proletară, partinică şi patriotică, reprezentând ideologia unei clase care a săvârşit victorioasă revoluţia antiburgheză."* [5]

Este bineştiut faptul că propaganda idealurilor comuniste constituia principala armă, a sistemului de tristă amintire, iar principalul scop era anihilarea voinţei maselor şi redresarea lor într-o direcţie bine stabilită în strategii fundamentale fixate la congrese care se materializau prin planuri şi programe impuse mai ales în zona revuistică de atunci. Pentru ca ideologia partidului să fie cât mai bine promovată, strategia de marketing, am zice azi, era de rezervare a unui anumit număr de pagini, obligatoriu, dintr-o revistă, în care propaganda comunistă putea fi ridicată la demnitatea dorită de Putere. În restul paginilor, ideologia partidului era introdusă prin şabloane, pentru obţinerea bunului de tipar. Cu cât problemele la nivelul ţării deveneau mai acute, cum ar fi criza energetică, exportul excesiv sau diminuarea producţiilor uzinelor, cu atât numărul de pagini rezervate propagandei proletcultiste era mai mare. Revistele literare au apărut atât atunci cât şi dintotdeauna într-un cadru social concret. În perioada proletcultistă, fiecare număr era supus unui eveniment important cum ar fi Congresul sau aniversarea Zilei Republicii, aniversarea PCR, vizitele tovarăşului Ceauşescu în ţară şi în străinătate precum şi reuşitele acestor peregrinări diplomatice în interesul republicii, adică evenimente care se doreau scoase în evidenţă cu scopul de manipulare a maselor.

Departe de celebrele Cabinete unu şi doi şi mai puţin presate de ideologii erau revistele ardelene *Steaua, Vatra* şi *Echinox.* Teoretic, în aceste redacţii laţul din jurul libertăţii de exprimare nu era atât de strâns şi îşi puteau desfăşura activitatea mult mai lejer decât în alte redacţii mai aproape de Capitală. Documentele existente în Arhivele României, la fondul Comitetului de Presă şi Tipărituri dezvăluie controlul atent, lecturile succesive ale materialelor care urmau să apară în reviste, apar anulări, interziceri, sau amânări ale unor texte nepliate peste ideologia vremii. Acest Comitet de Presă şi Tipărituri a fost creat după modelul sovietic iar principala activitate a acestuia o constituia controlul a tot ce însemna publicare de texte, aici fiind inclusă atât revuistica, cu cea mai mare răspândire, cât şi alte tipărituri de orice fel. Prin urmare, în interiorul structurii acestui Comitet existau mai multe departamente, bineînţeles şi un departament pentru literatură, numit Direcţia Literatură, printre altele. Din cataloagele şi dosarele păstrate în Arhivele statului reiese concret linia trasată de Partid şi ideologiile care trebuiau promovate obligatoriu de fiecare publicaţie. Notele rămase şi arhivate sunt dovada clară a celei mai cenzurate perioade culturale din istoria României.

[5] Ion Simuţ în *România literară* nr. 31/ 08.08.2008-15.08.2008 p.16

Dar totuși, cine interzicea publicarea articolelor în reviste? ne-am putea întreba retoric. Răspunsul îl găsim în aceleași Arhive ale statului din care am concluzionat următoarele: existau în fiecare județ al țării așa-numiții „lectori" , angajați ai Comitetului de Presă și Tipărituri care aveau dificila sarcină de a spiona redacțiile publicațiilor vremii și de a întocmi procese-verbale despre tot ce urma să apară în presa scrisă. Raportul „lectorilor" era înaintat spre Comitetul județean PCR care decidea, în funcție de referințele din procesele-verbale, dacă un articol apare sau nu în presă.

Un exemplu concludent în acest sens este „denunțarea" tânărului scriitor Bucur Țincu, intrat în vizorul „lectorilor" din cauza faptului că la rubrica *Cronica ideilor* din revista *Steaua* nr. 47/1968 era inclus un articol despre *Eseurile lui Emil Cioran.* Articolul lui Bucur Țincu era considerat agitator și neconform cu ideologiile promovate la vremea respectivă, iar concluzia Comitetului județean PCR a fost de a interzice publicarea articolului: „(...) *scrie într-o limbă pe care civilizaţii o ignoră sau o disprețuiesc. În ultima parte a articolului autorul explica ideile greşite cuprinse în cartea lui Cioran „La tentation d'exister", scrisă acum 10 ani, prin aceea că fiind izolat timp îndelungat de ţara noastră nu a cunoscut realităţile româneşti. Referindu-se la lucrarea lui Cioran Schimbarea la faţă a României scrisă în 1934, autorul afirma: Dacă Cioran ar cunoşte România de astăzi ar constata că schimbarea la faţă preeconizată de el în mod real, ca destin colectiv se poate realiza doar în socialism.*[6] Astfel de denunțuri au fost din păcate în toate marile orașe în care exista activitate culturală, la nivelul țării. Creațiile literare nu puteau exista fără menționarea *partidului* căruia îi erau atribuite în mod obligatoriu adjective superlative de tipul „atotștiutor", „omniprezent", „revelația".

Nici scriitorul Aurel Gurghianu nu a fost ocolit de procesele-verbale ale cenzorilor dar creațiile acestuia nu însemnau amenințări la adresa proletcultului, prin urmare, recenziile creațiilor sale au o notă de indiferență din partea „lectorilor": *A. Gurghianu a publicat de pildă o poezie intitulată „7 Decembrie", în care e vorba că la această dată poetul s-a despărţit de iubita lui, la care se mai gândeşte şi astăzi cu regret. Azi, când întregul popor este în lupta pentru îndeplinirea celui de al II-lea cincinal, poetul vorbeşte despre problemele lui mărunte"*[7].

Într-o antologie de versuri, îngrijită de Aurel Rău și Adrian Popescu, publicată în 2004 putem fi martorii unor nostalgii referitoare la revista *Steaua* din perioada proletcultistă: „*Ce-a fost Steaua, nu se mai văzuse. Ca la începuturile „Gândirii" din 1921, spre Cluj se revarsă iar energii de peste munți,ajunse acum la apogeu"*[8]. În aceeași carte sunt enumerați scriitorii numiți „voci" care migrau spre Ardeal, componenții unei generații literare pe care am putea-o numi șaizecistă adică acei scriitori cărora nodul cravatei proletcultismului nu le era foarte strâns în jurul gâtului și care își puteau exprima liber sentimentele sau gândurile, cu ajutorul peniței, în redacția revistei *Steaua.* Printre aceștia se află: Al. Phillipide, Mihai Beniuc, Andrei Condrescu, Marius Robescu, Francis Păcurariu, Cezar Ivănescu, Leonid Dimov, Florin Mugur, Simion Stolnicu, Florența Albu, Gellu Naum, Gheorghe Grigurucu, Ion Mircea, Vasile Igna, Ion Horea, Mircea Cărtărescu, Geo Bogza, Ileana Mălăncioiu, Virgil Carianopol, Doina Sălăjan etc.[9] Cert este că *Steaua* relansează în anii 60 câțiva scriitori interbelici neagreeați de regim, cum ar fi Adrian Maniu, Vasile Voiculescu, Ion Vinea sau Lucian Blaga, cel propus, cam în aceeași perioadă la privațiuni sociale. Dintr-un capitol al memoriilor profesorului Dumitru Micu, publicat în revista *Arc* din 1996, am aflat că revista clujeană *Steaua* a produs nemulțumire încă din primele sale apariții, chiar de pe vremea când

[6] 3 Notă la „Steaua", Nr.4/1968, Arhivele Naţionale ale României, fond Comitetul pentru presă şi Tipărituri, Dosar Nr.89/1968;
[7] Arh.St.Bucureşti, CC al PCR.Cancelarie, dos.40/1956, f.71-72.p. 101.
[8] Aurel Rău și Adrian Popescu, *Cântecul Stelelor, versuri, Steaua 50* Editura Limes, Cluj-Napoca, 2004, p.6
[9] idem

se numea *Almanahul literar*. Aceste insatisfacţii erau semnalate de presa bucureşteană care o denunța că este ,,bântuită de filosofia lui Blaga"că publică scrieri necompatibile cu noul climat din literatură, practicând astfel un obiectivism ,,nesănătos" .[10]

În redacția revistei *Steaua* nu este implicate nicio teorie a geografismului literar ci este vorba despre o altă teorie mult mai autentică și anume realitatea. O realitate a valorilor care aspiră, care se nasc și cresc de jos în sus, fără să țină seama de forme de relief sau de împărțiri administrativ-teritoriale mai noi sau de pe vremurile lui Litovoi sau Dobrotiță și care au doar o singură pretenție: starea firească a lucrurilor, stare care exista în intervalul interbelic și care nu putea fi uitată în anii dictaturii.[11]

BIBLIOGRAFIE

1. Negrici, Eugen, "*Iluziile literaturii române*", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008
2. Negrici, Eugen, "*Introducere în poezia contemporană*", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985
3. Negrici, Eugen, "*Literatura română sub comunism",* Editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003
4. Negrici, Eugen, "*Figura spiritului creator*", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978
5. Selejan, Ana, *Trădarea intelectualilor*, Editura Transpres, Sibiu,1992
6. Simion, Eugen, "*Scriitori români de azi*", I, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978
7. Simion, Eugen, Rogalski Florina, Grigor Andrei, "*Analize şi sinteze literare*", Editura Corint, Bucureşti, 2006

[10] Eugen Negrici, *Literatura română sub Comunism,* Editura Polirom, Bucureşti, 2010, p.186
[11] Ioan Nistor, *Aurel Gurghianu – poezia cotidianului,* Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2014, p.7

THE GAME OF ANTINOMIES IN CAMIL PETRESCU'S THEATRE

Cosmina Andreea ROŞU
University of Pitești

Abstract: Camil Petrescu's play is relevant for the fervor thinking of the author under the sign of an ideational absolute in thought and in act. He substantiated the theory of „necessary noocracy" according to which the intelligence never mistakes, all the mistakes are historical. The character's portrait and evolution through life is presented by means of family, affective, ethical and itself antinomies. Ruscanu's drama grows from the interior; it manifests in his consciousness and represents the consequence of the antinomy between the idea of absolute justice and its possibilities of concrete application in social real life. He, thus, dramatically understands that he is an inadequate from a historical, social and moral point of view because of his beliefs that will bring him to his moral dissolution. He finds suicide as a lucid act of consciousness, the strength to stay alone in front of the thought of death and not as an act of surrender in front of the society.

Keywords: antinomies, consciousness, ideas, lucidity, drama.

Detaliile referitoare la geneza dramei *Jocul ielelor*, relevă importanţa operei în contextul dramaturgiei camilpetresciene, piesa reproducând cel mai exact fervoarea gândirii întregii existenţe a creatorului său şi a omului, în genere, sub semnul unui absolut ideatic. *Jocul ielelor* constituie „baza întregii sale dramaturgii şi ca punct de plecare exploziv a ceea ce va însemna sensul specific al literaturii camilpetresciene, şi ca obsesie tematică şi caracterologică, şi ca structură conflictuală, şi ca atitudine existenţială, şi ca relaţie între factorul biografic şi reprezentarea lui metafizică"[1] observa Aurel Petrescu.

În *Addenda la Falsul tratat*, Camil Petrescu nota: „Student, solicitat de toate contradicţiile şi de toate mirajele, mă întorceam, pe înserate, într-o sâmbătă din mai 1916, cu obrajii încinşi de invidie şi dezgust, cu pumnii strânşi de înfrigurare, de la o *bătaie de flori* de la *rondul al doilea* de la Şosea… Ultimele echipaje, cu podoabele florale zdrenţuite de *bombardamente*, se întorceau şi ele, stârnind curiozitatea pietonilor; în picioare, pe perne, evantalii de femei tinere şi fete cu obrajii aprinşi de bătălie aruncau rămăşiţele coşurilor, garoafe, mărgăritare, bujori… Zdrobite în picioare, corolele erau împinse spre rigolele trotuarului, amestecate cu resturi de ziare, pe care privirea ageră a tânărului de douăzeci şi doi de ani putea descifra din mers, chiar la ora aceea, titlurile ştiute, de altfel, pe dinafară, despre gigantica măcinare de la Verdun… Înţelegeam atunci că lumea asta nu e *cea mai bună cu putinţă*, că Leibniz nu avea dreptate. În sâmbăta aceea s-a desprins în mine însumi autorul dramatic şi într-o săptămână, lucrând însetat zi şi noapte, am scris, într-o cameră mobilată de lângă Arsenal, prima versiune din *Jocul ielelor*, care trebuia să fie drama imperativului violent şi categoric al *Dreptăţii sociale*… A doua versiune a fost scrisă pe la mijlocul lui iunie şi cu ea m-am încâlcit în jocul inextricabil al antinomiilor în aşa măsură, că, întocmai ca şi eroul meu, n-am mai putut să mă desprind pentru tot restul vieţii de *jocul ielelor* întrevăzute în sferele albastre ale conştiinţei pure, care mi-a apărut încă de atunci ca *jocul ielelor*"[2].

Notată aşadar într-o primă variantă, încă din mai 1916, reluată în multiple variante până la tipărirea sa abia în ediţia *Teatru*, din 1947, piesa nu va vedea luminile rampei decât

[1] Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1972, p. 92

[2] Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, în *Teze şi antiteze*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971, p. 154

după moartea scriitorului care – obsedat de perfecţiunea reprezentării ei scenice – n-a acceptat nicio viziune regizorală de montare a acesteia cât timp a trăit. Dramaturgul însuşi nu s-a desprins de opera lui esenţială, care l-a obsedat până la sfârşit. Astfel, autorul face din Gelu Ruscanu tipul personajului prins în jocul perfect al ielelor, construcţii iluzorii şi fascinante, care se dovedesc fatale celui care le contemplă, aşa cum ielele îi orbesc sau îi înnebunesc pe cei care au curajul să admire dansul lor ameţitor. Pentru eroul său, aceste idei nu rămân simple abstracţii, ci se corporalizează şi devin instanţe absolute ale destinului său, scenariu uşor de recunoscut şi în cazul celorlalte personaje ale dramei şi prozei autorului.

Drama lui Ruscanu este de natură interioară, manifestându-se la nivelul conştiinţei şi reprezintă consecinţa antinomiei dintre ideea absolută a dreptăţii şi posibilităţile ei de realizare socială concretă. Astfel concepută de Ruscanu, ideea dreptăţii absolute este anistorică, pentru că ea contrazice legile devenirii societăţii; amorală, deoarece contravine unor elementare norme etice şi ajunge inumană, acţionând împotriva intereselor vitale ale individului.

Eroul va avea revelaţia dramatică a inadecvării istorice, sociale şi morale a ideilor sale despre dreptate, care îl va conduce spre autodesfiinţare când se va confrunta cu imposibilitatea practică de a realiza imperativele categorice ale conştiinţei.

Gelu Ruscanu se apropiase de mişcarea socialistă şi devenise director al publicaţiei de stânga, „Dreptatea socială", pentru că aceasta părea o cale de împlinire a dezideratului echităţii, chiar dacă slujea o cauză istorică şi socială determinată, opunându-se inechităţii flagrante a unui capitalism imperfect atât în concepţie, cât şi în modul de aplicare. Intervin însă nevoile concrete ale cauzei muncitoreşti: pledarea în procese politice sau susţinerea juridică a eliberării unor deţinuţi politici, ca Petre Boruga. I se cere încălcarea principiului abstract al dreptăţii şi, ca urmare a faptului că nu se poate adapta unei existenţe în care triumfă abordarea particulară, şi nu norma justiţiară, se sinucide.

Eroul condamnă şi respinge orice intervenţie umană care nu se bazează pe o idee fundamentală despre lume, chiar dacă aceasta este motivată fie social, fie moral-afectiv: „…pentru că mecanismul acţiunii este la mine în conştiinţă. De acolo îi vine autoritatea"[3].

Evenimentele şi faptele sunt însă imprevizibile, atât cele care aparţin trecutului (pentru Gelu Ruscanu, împrejurările reale ale morţii tatălui său), cât şi cele prezente, şi contrazic ideile pe baza cărora eroii lui Camil Petrescu îşi fundamentează existenţa. Se produce astfel o scindare a personalităţii lor, a cărei soluţie este, cel mai adesea, expierea (Grigore şi Gelu Ruscanu, Andrei Pietraru, a cărui încercare sinucigaşă nu reuşeşte, George Demetru Ladima), sau plecarea către un spaţiu necunoscut (Pietro Gralla), sau implicarea într-o experienţă nouă, de egală intensitate, care să relativizeze şi să elimine din sfera conştiinţei pe cea care a eşuat (cazul lui Ştefan Gheorghidiu).

Toţi aceşti eroi se caracterizează şi printr-un imens orgoliu al superiorităţii intelectuale, dar sunt şi extrem de vulnerabili prin incertitudine, prin teama de compromisuri şi prin perspectiva eşecului.

Camil Petrescu a fundamentat teoria *noocraţiei necesare*, teoretizând implicit starea de spirit a intelectualului care încearcă să găsească în istorie forma de manifestare a ideii: „Noi trebuie să aşezăm la temelia societăţii viitoare postulatul: inteligenţa (în sens fenomenologic) nu greşeşte niciodată, toate greşelile sunt istorice…"[4]. Acest postulat se dovedeşte fals şi, pentru aceste personaje, se converteşte într-o vină tragică în încercarea de a surmonta limita acestor sisteme utopice construite de inteligenţă, neconcordante cu realitatea. Gelu Ruscanu este primul personaj imaginat de scriitorul modern care trăieşte dramatic opoziţia dintre *ordinea noocrată* ce se bizuie pe *valorile semnificaţiei*, şi ordinea obişnuită, aparţinând

[3] Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2000, p. 94

[4] idem, p. 96

valorilor simplu trăite. Se conturează din acest moment antinomiile personajului camilpetrescian, în toată complexitatea lor.

Este evidentă contradicţia istorică dintre justiţia absolută şi dreptatea socială. Dreptatea absolută, concepută de către personaj ca ideal, dar şi ca model teoretic, nu are posibilităţi de aplicare în practică şi depăşeşte chiar voinţa colectivităţilor umane de a o înfăptui. În mod paradoxal, aceasta conduce la un şir de nedreptăţi încălcând, la rândul ei, legi morale, principiul onoarei, sentimente declarate.

Gelu Ruscanu, eroul piesei, „un bărbat ca de douăzeci şi şapte – douăzeci şi opt de ani, de o frumuseţe mai curând feminină, cu un soi de melancolie în privire, cu nervozitatea instabilă a animalelor de rasă şi care priveşte întotdeauna drept în ochi pe cel cu care vorbeşte, ceea ce îi dă o autoritate neobişnuită”[5] este devorat de pasiunea absolutului şi de reflexele ei în domeniul justiţiei sociale. El provine din rândul claselor stăpânitoare, fiind fiul unui înalt magistrat.

Ca director al unui ziar de partid, Gelu Ruscanu trebuie să se supună unei politici care presupune frecvent compromisuri, ceea ce ar contrazice idealul său. În acest context este imperativ dezacordul dintre Ruscanu şi întreg Comitetul Central în cazul subiectului Sineşti. Se impune alegerea între demascarea lui Şerban Saru-Sineşti, ministru al Justiţiei, suspectat a fi fost autorul unei crime abominabile împotriva bătrânei Manitti, adăpostită în casa ei, şi eliberarea lui Petre Boruga, luptător marcant în mişcarea socialistă, încarcerat în ocnă. Bineînţeles că Ruscanu alege prima variantă, iar Praida, spiritul pozitiv în dramă, pe cea de-a doua.

Ruscanu nu poate să sacrifice principiul dreptăţii absolute, chiar dacă acest sacrificiu ar însemna salvarea vieţii unui om foarte bolnav, condamnat să moară în condiţii inumane şi degradante, într-un mod cu totul injust. Conceptul exprimat în dictonul latin: „Pereat mundus, fiat justitia”, este măreţ, dar nu poate fi aplicat, căci ar distruge lumea şi, odată cu ea, chiar noţiunea de justiţie şi-ar pierde sensul, nemaiavând la ce să se raporteze. Autorul descoperă împreună cu eroul său, alături de care a căutat, după cum mărturiseşte în *Addenda la Falsul tratat*, „imperativul violent şi categoric al dreptăţii sociale”[6], imperfecţiunea dreptăţii umane, ce nu se poate realiza decât parţial şi în funcţie de împrejurări.

În această viziune, care-i aparţine lui Praida, orice act de justiţie este relativ, în sensul că el este adecvat unui context istoric specific, că este eficient numai într-un timp limitat şi că respectă în mod parţial principiul dreptăţii absolute; mai mult chiar, se poate ajunge la abdicarea de la aceste principii absolute. Această abordare a noţiunii de justiţie provoacă în conştiinţă contradicţii insurmontabile, întrucât eroul nu poate accepta concilierea în spirit a antinomiei dintre teoria cunoaşterii şi politică. Se creează astfel o contradicţie filozofică între erou şi tovarăşii săi angajaţi în lupta socială. Ruscanu este un idealist kantian, aplicând sistemul categoriilor apriorice, în timp ce Praida este un materialist determinist.

Praida este „un bărbat voinic, frumos, ca de 35-40 de ani, cu o barbă pătrată blondă, îngrijită. Fire de un calm episcopal, cu gesturi foarte legate, are o autoritate sigură, fără să ridice niciodată tonul. Fumează sau cel puţin ţine necontenit în colţul gurii o pipă dreaptă franţuzească”[7]. Acesta este un personaj schematic, o replică dată lui Gelu Ruscanu; este mai mult un actor decât un actant în retorica dramei. El vorbeşte în numele unui pragmatism rigid postulând neîncrederea omului practic faţă de speculaţia filosofică. Praida îl îndeamnă pe Ruscanu să coboare ideea de dreptate din sfera abstractă a teoriei şi să o aplice la necesitatea istorică, concretă. Este „un mod de a gândi dialectic în faţa unei gândiri metafizice”[8]. Ştim

[5] Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2000, p. 90

[6] Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, în *Teze şi antiteze*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971, p. 14

[7] Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2000, p. 121

[8] Elena Zaharia Filipaş, cap. *Drama absolutului*, în *Retorică şi semnificaţie*, Ed. Paideia, Bucureşti, 1993, p. 196

despre Praida că în tinereţe a fost tentat de studiul matematicii, dar, speriat de teoriile moderne ale antinomiilor, s-a refugiat pe terenul *sigur* al ingineriei.

Gândirea idealistă a lui Gelu Ruscanu impresionează prin grandoarea şi caracterul său inflexibil. Fără a susţine o ideologie, trebuie spus că acest mod abstract de a concepe dreptatea provoacă suferinţa eroului şi a celor din jurul său. Paradoxal, dreptatea parţială, dar umană, a celorlalţi are efect: ameliorarea condiţiilor de detenţie ale lui Petre Boruga şi chiar promisiunea eliberării lui. Se pune întrebarea ce obţine Gelu Ruscanu în schimbul sacrificării propriei vieţi în numele acestui ideal care a dat sens existenţei sale; dar nu aici trebuie să căutăm răspunsuri, căci importantă este trăirea fervent㠠a acestor valori care ne plasează în orizontul *Absurdului*.

Similar este şi destinul lui Bălcescu din piesa cu acelaşi nume, în timp ce în plan diametral opus se situează Danton, întruchiparea gândirii politice care se adaptează împrejurărilor acţionând liber, fără teroarea pe care o poate exercita acest fatal *joc al ielelor*.

Antinomiile etice constituie un punct de reper important în întreaga desfăşurare a vieţii lui Gelu Ruscanu. Raportul dintre adevăr şi minciună este o temă morală pe care o dezbate dramaturgia modernă, dacă ar fi să ne referim doar la opera lui H. Ibsen. Şi în drama lui Camil Petrescu apare indirect întrebarea dacă adevărul care este prea crud şi poate distruge sau chiar ucide pe cel nepregătit, poate fi înlocuit, în scopuri pe care le putem numi umanitare, cu minciuna. Dar putem spune că există minciuni care nu fac rău?

Înlocuind sinceritatea într-o relaţie de cuplu, minciuna, în mod paradoxal, pare să fie expresia generozităţii şi a milei. În acest fel, Petre Boruga, încarcerat şi fără speranţa unei eliberări, cu un echilibru psihic fragil, nu supravieţuieşte decât cu gândul la familia sa, la iubirea femeii care, de fapt, l-a părăsit demult. Gelu asistă, ca într-un act pregătitor, la scena în care Elena Boruga este rugată să joace încă o dată o comedie dureroasă, aceea a soţiei credincioase, deşi îşi refăcuse de mult timp viaţa alături de un alt bărbat. Pentru cel ce putrezea în ocnă ar fi fost o rază de lumină, dar femeia refuză categoric, acceptând doar să-l lase pe copil să-şi viziteze tatăl în închisoare.

O problemă de aceeaşi natură ridică şi publicarea scrisorii compromiţătoare pentru ministrul Sineşti, care este, de fapt, o scrisoare de dragoste a Mariei Sineşti, trimisă chiar lui Ruscanu, în timpul aventurii lor din tinereţe. În acele pagini, pentru a-şi zugrăvi soarta nefericită ce o lega de un bărbat *îngrozitor*, Maria îi relatează circumstanţele suspecte ale morţii bătrânei Manitti şi ale dispariţiei testamentului acestei femei bogate al cărei unic moştenitor este soţul ei. Prin ascunderea acestor informaţii, Ruscanu devenise complice, aşa cum îl avertizează pe Praida când acesta îi pretinde să nu publice documentul incriminant. Însă, publicarea scrisorii salva poziţia lui şi susţinea ideea de justiţie. Dar cu ce efecte dezastruoase pentru femeia pe care o iubise? În urma unui astfel de scandal public, divorţul ei nu mai era o salvare, ci poate chiar o condamnare la moarte, în măsura în care, după o astfel de acuzaţie de comportament imoral, ar fi pierdut tutela asupra copiilor ei. Hipersensibilă, chinuită într-o căsătorie nepotrivită, distrusă sufleteşte datorită eşecului relaţiei cu Gelu, dezonorată prin publicarea scrisorii, Maria ar fi putut ajunge la sinucidere, soluţie probabilă pe care o mai încercase şi în alt context. Faţă de gravitatea acestei dileme morale, celelalte îi par minore, dar ele aduc alte probe pentru a demonstra caracterul inflexibil al eroului.

Pentru punerea în practică a dreptăţii absolute trebuie condamnat funcţionarul necinstit Vasile Constantinescu, pentru fraudă, chiar dacă aceasta nu păgubeşte pe nimeni, necinstind însă memoria morţilor, chiar dacă în spatele acestui nume anodin se ascunde un om cu merite intelectuale, poetul Ion Zaprea? Mai mult însă, la această delapidare consimte însuşi păgubitul care vine să intervină în favoarea lui. Aplicarea dreptăţii poate distruge un artist şi existenţa mizeră a familiei sale sărace. Trebuie demascat şi condamnat administratorul Cimitirului Nou, care vinde florile şi lumânările de pe morminte pentru a-şi hrăni copiii şi pentru a putea supravieţui astfel în mizeria la care a fost condamnat de soarta crudă?

De fiecare dată, Ruscanu nu ezită şi cere nu aplicarea unei legi anume, ci afirmarea justiţiei absolute: „Nu va fi niciodată dreptate reală în lume până când ideea de dreptate nu va rămâne intangibilă, absolută”[9]. Adept al dreptului natural, asemenea lui Aristotel, Gelu Ruscanu dispreţuieşte legile juridice pentru că sunt făcute de către oameni şi pentru aceasta consideră că nu sunt adevărate. El susţine existenţa unui drept veşnic şi imuabil care decurge din însăşi natura umană şi nu din istoria societăţii.

Şi în redacţia ziarului pe care îl conduce au loc evenimente *neclare*, chiar reprobabile. În absenţa unor resurse financiare suficiente, se profită de bietul nebun obsedat de ideea revoluţiei, din banii căruia se acontează salariile redactorilor.

Mult mai dramatică este situaţia bătrânului zeţar bolnav din cauza plumbului din litere, care continuă să muncească pentru a-şi întreţine întreaga familie bolnavă de tuberculoză. Recunoaştem acelaşi idealism utopic la muncitorii tipografi, cei care refuză mereu ajutorul unei societăţi de binefacere, oferit de Irena, mătuşa lui Ruscanu, sub un pretext naiv: mila unei orânduiri burgheze este dispreţuită.

Antinomiile afective constau într-o altă dilemă pe care o trăieşte personajul şi care este legată de iubirea Mariei: să creadă sau nu în cea care, surprinsă de acesta râzând complice cu un străin în biblioteca unchiului său, este părăsită fără nicio explicaţie. Eroina, simţindu-se umilită, şi-a luat revanşa cea mai la îndemână, chiar dacă stupidă, înşelându-l pe Gelu. Sinceritatea femeii este pusă mereu sub semnul întrebării printr-o tehnică subtilă a dramaturgului. Maria însăşi recunoaşte că în ea se ascund două fiinţe dihotomice, aşa cum într-o familie pot fi doi copii diferiţi: unul admirabil, cu care părinţii se mândresc în faţa tuturor; celălalt, dizgraţios, de care se ruşinează şi căruia îi ascund defectele. Astfel, ea are o latură sinceră şi generoasă, de care s-a îndrăgostit şi Ruscanu, şi una duplicitară şi josnică, pe care acesta nu a putut-o înţelege şi accepta, respingând-o într-un mod brutal. Mai mult decât atât, Gelu este nesigur de valoarea de adevăr a scrisorii de dragoste scrise de o femeie care are sufletul înveninat de ura împotriva unui soţ faţă de care nu mai simte decât repulsie, care a decepţionat-o şi a umilit-o; personajul este totuşi lucid şi îi răspunde lui Praida care îl întreabă în ce măsură Maria a putut să-l iubească, printr-o ipoteză care îi macină conştiinţa: „Cred că mai degrabă l-a urât pe el”[10]. În acest mod se iluzionează, încă o dată, asupra femeii iubite. În acest context, Ruscanu amână publicarea acestei scrisori, dându-i astfel posibilitatea ministrului, suspectat de omor calificat, de a se disculpa, salvându-şi onoarea şi, implicit, reputaţia femeii pe care, deşi a greşit atât de grav, fiind infidelă amantului, apoi soţului, n-o crede capabilă de complicitate la crimă.

Maria Saru-Sineşti este de „o frumuseţe tulbure şi tocmai prin asta tulburătoare, pe bază de nostalgie, profil suav şi nervozitate. Neliniştitoare de asemenea, nu numai din pricina reacţiilor ei bruşte şi excesive, dar şi prin sensurile fulgurante ale acestor reacţii. Şi asta este un chin pentru cei din jurul ei. Când priveşte, adeseori fix, are un freamăt abia perceptibil al buzelor, care-i dă o tensiune patetică obrajilor. Hiperemotivă cu imaginaţie dezordonată, are spasmele şi bucuriile deopotrivă de copilăroase. Văzută în treacăt, pare o frumuseţe mistuită de secrete grele, pradă tuturor obsesiilor, cu dorinţe neîmpăcate, deviate. În intimitate, o senzualitate de copil şi de sălbăticiune fiindcă are un corp proporţional şi molatec de felină. Este fără măsură în tot ce face”[11], având vârsta de douăzeci şi şapte de ani.

Dacă, plasat acum în postura de avocat, Ruscanu pune la îndoială sinceritatea mărturisirilor de atunci ale Mariei, el neagă, concomitent, iubirea absolută pe care a trăit-o, iubirea în care se implicase în mod total, dorind despărţirea Mariei de soţul său şi, ulterior, căsătoria lor. În măsura în care iubirea este, la acest personaj, un act existenţial definitiv,

[9] Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2000, p. 86

[10] idem, p. 28

[11] Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2000, p. 86

îndoiala nu poate apărea şi personajul o îndepărtează, afirmând: „O iubire adevărată înseamnă să nu poţi gândi contrariul ei… O iubire care nu este eternă, nu este nimic…”[12].

Nu în aceeaşi poziţie se află Sineşti care îşi formulează cu cinism, dar în mod convingător obiecţiile, considerându-şi soţia o nevropată, o mitomană cu obsesii erotice. Depoziţia unei astfel de femei nu ar fi deloc convingătoare în faţa oricărui complet de judecată. Personajul masculin se află în imposibilitatea de a accepta sau de a respinge vinovăţia femeii pe care el însuşi, iubind-o, a împins-o spre minciună şi adulter.

Antinomiile familiale se declanşează odată cu intervenţia mătuşii Irena.

O altă dilemă a lui Gelu Ruscanu este legată de familia sa, în numele căreia mătuşa Irena cere, de data aceasta, compromisul. Această femeie, adevărată mamă pentru Ruscanu, după moartea prematură a părinţilor săi, îi ascunsese nepotului său adevărul referitor la circumstanţele reale ale morţii tatălui. Astfel, eroul era convins de faptul că tatăl său, transformat într-un model exemplar, murise într-un accident de vânătoare. Acum el descoperă stupefiat că familia Ruscanu avea o datorie de onoare faţă de Sineşti care cunoştea secretul morţii lui Grigore Ruscanu.

Actualul ministru şi rival al lui Gelu, Şerban Saru-Sineşti, îşi începuse cariera sub ocrotirea tatălui său care îi fusese un adevărat mentor, dincolo de formarea profesională pe care i-o coordonase. Avocat celebru, dotat cu o inteligenţă strălucită, Grigore Ruscanu nu s-a putut adapta politicianismului. El îşi ratase existenţa şi eşuase în patima jocului de noroc şi în atracţia aproape morbidă pentru o actriţă mediocră care-i pretindea mari sume de bani pentru toalete costisitoare. Disperat, ajunge astfel în situaţia de a delapida o mare sumă de bani din fondul unei societăţi la care era angajat, cerându-i secretarului, printr-o scrisoare confidenţială, să ridice respectiva sumă. Ironia sorţii, acest secretar discret în care Grigore Ruscanu are atâta încredere, nu este altul decât Sineşti. În schimb, amanta vulgară îl umileşte în repetate rânduri şi refuză să-l mai primească, trimiţându-i, cu un total dispreţ, ca un semn de adio, un revolver cu care acesta se sinucide. Discret, Sineşti a aşteptat cu răbdare până când sora defunctului a putut restitui suma achitată de el.

Din portretul care i se face, Grigore Ruscanu, ca un personaj de biografie literară, pare un avatar al fiului, în trecut. Atât tatăl, cât şi fiul sunt naturi asemănătoare având aceleaşi aspiraţii şi convingeri ale absolutului care le anulează capacitatea de adaptare la realitatea înconjurătoare; absolutul însemnând „în primul rând măsurarea lucrurilor cu criteriul *eternităţii*”[13].

Adversarul lui Gelu îi arată acum scrisoarea păstrată din respect timp de 20 de ani, care dovedeşte încrederea necondiţionată a lui Grigore Ruscanu în mai tânărul său coleg. În mintea eroului se produce o altă ruptură, deoarece se prăbuşeşte încă un idol, cel al tatălui venerat pe care nu-l cunoscuse cu adevărat niciodată.

În controversa dintre Ruscanu şi Sineşti, cel din urmă, cu o abilitate diabolică, devine din acuzat acuzator, demonstrând ineficienţa demersului directorului de ziar. Dezvăluirile spectaculoase nu vor reuşi să compromită politic pe un ministru atotputernic, ci vor provoca numai drame umane, fără să schimbe într-un fel ordinea socială, demonstrând încă o dată nedreptatea şi lipsa posibilităţii de aplicare a mult-râvnitei justiţii absolute.

Antinomiile sinelui stau la baza disoluţiei personajului.

Paradoxal, eroul realizează că tocmai aceia care au o percepţie relativă asupra conceptului de justiţie par să fie mai aproape de posibilităţile de aplicare într-o realitate imediată. Se simte necesitatea ca acest cod etic să fie reevaluat, pentru a surprinde fiinţa umană cu toate contradicţiile ei: „Toată drama este că morala pe care o proclamăm nu e pe măsura noastră… (…) Să născocim o nouă morală, mai omenească… Să urcăm un nou

[12] idem, p. 100

[13] Elena Zaharia Filipaş, cap. *Drama absolutului*, în *Retorică şi semnificaţie*, Ed. Paideia, Bucureşti, 1993, p. 205

Moise… pe alt Sinai… Să ne aducă alte table de legi… Mai largi… mai înţelegătoare… mai aproape de viaţa noastră… Ceva cu codiciluri şi excepţii… Legile fără excepţii sunt îngrozitoare… Nu ne trebuie… Ne sufocă… Să căutăm un nou Moise, mai psiholog… că, dacă nu, Europa noastră dă faliment”[14].

În drama absolută pe care îşi propune s-o scrie, Camil Petrescu schimbă modalitatea de construire a unei acţiuni dramatice, deoarece conflictul, accentul dezbaterii de idei se mută din sfera evenimentelor exterioare în interiorul unei conştiinţe convulsionate. În acelaşi mod va proceda şi în felul de a structura personajul dramatic care nu mai poate rămâne un caracter, ci devine o conştiinţă aflată într-o continuă tensiune, bântuită de nelinişti, în faţa căreia apar noi dileme. O astfel de conştiinţă este Gelu Ruscanu în faţa căruia se afirmă însă caractere ce reprezintă, în viziunea autorului, forţe unitare neinfluenţabile. Didascaliile (de o importanţă surprinzătoare în realizarea portretului personajului) subliniază această tensiune interioară: „prins sub zodia umbrelor şi a contrazicerilor, pe gânduri”. Caracterele sunt Praida şi Sineşti care acţionează mereu în conformitate cu concepţiile lor despre existenţă. Deşi unul este inginer, apropiat de gândirea socialistă, şi celălalt, un politician liberal, în manifestarea celor doi recunoaştem similitudini în ceea ce priveşte modul în care valorile contingente prevalează asupra celor ideale care definesc spiritul pur. În acest fel, ei devin mai eficienţi în ordine pragmatică, dar, paradoxal, şi mai umani în comparaţie cu Ruscanu.

Paradoxul guvernează: aşezat sugestiv în faţa măştii lui Voltaire, personajul lui Camil Petrescu se va simţi vinovat în raport cu propria conştiinţă. El îşi interoghează cu luciditate sinele, îndoindu-se acum dacă are dreptul moral de a cere respectarea dreptăţii absolute, dat fiind că el însuşi îi încălcase toate principiile. După toate experienţele prin care a trecut, îşi conştientizează inconsecvenţele şi gravele erori pe care le-a comis: absenţa religiozităţii, neînduplecarea faţă de greşelile inerente firii omeneşti, convingerea iluzorie şi orgolioasă despre infailibilitatea judecăţii sale, nerecunoştinţa filială, călcarea onorabilităţii, lipsa de generozitate, anularea agresivă a sentimentelor şi a intimităţii celor din jur. Toate actele sale anterioare care păreau justificate de o înaltă puritate morală, îi apar acum odioase, efecte ale unui orgoliu sfidător: „Da, în atotputernicia lui Dumnezeu nu am crezut… Cutezanţa mea a fost fără margini… Memoria părinţilor nu mi-am cinstit-o. Am dorit femeia aproapelui şi am minţit… am minţit mult… am silit şi pe alţii la minciună… cuvântul dat mi l-am călcat… am mâhnit adânc pe cei care m-au iubit… purtarea mea a stârnit mânia celor din jurul meu… Iertarea nu am ştiut ce este… am lovit crâncen… fără îndurare. Dar cine îmi poate pretinde umilinţa de a cere iertare? Tu ştii cât de limpede a fost conştiinţa mea. Totul era atât de limpede, de cristal, în trecut...”[15]. Eroul nu este însă un fanatic, ci un spirit însetat de absolut, care trăieşte cu ardoare credinţa în ideal şi eşecul, conştientizează caracterul său impur, uman. Se explică astfel amânările succesive ale publicării scrisorii compromiţătoare ce ar avea efect nu numai asupra ministrului corupt, ci ar pune în cumpănă şi viaţa unui militant bolnav, ar distruge femeia pe care a iubit-o şi ar încălca datoria morală faţă de un om care ocrotise reputaţia familiei sale, respectând memoria tatălui său, aspecte care zdruncină puternic conştiinţa eroului care nu poate accepta compromisul. În faţa acestor dileme, alege sacrificiul pe altarul principiilor sale: „Răul e în noi… Totul în lume este coruptibil… Nimic nu e întreg şi frumos… şi nici nu poate deveni (…). Mai merită viaţa asta să fie trăită, dacă totul ţi se dă atât de cârpit şi de îndoielnic?...”[16].

Sinuciderea înseamnă pentru eroul lui Camil Petrescu un act lucid de conştiinţă, tăria de a sta singur în faţa gândului morţii şi nu un act de capitulare în faţa societăţii. Deşi conştientizează eroarea comisă, adică faptul că a inclus, în mod eronat, oamenii în tipologia

[14] Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2000, p. 95

[15] Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2000, p. 96

[16] idem, p. 102

maculaţi şi *imaculaţi*, fără cale de mijloc, Gelu Ruscanu nu găseşte în sufletul său puterea de a continua să trăiască, de a-şi construi un sistem de valori comun, în care să fie cuprins şi compromisul. Resemnarea ar fi însemnat dovada vie a lipsei sale de superioritate morală. Astfel, „moartea voluntară a eroului, care e ultimul act al conştiinţei lui, îl aduce în pragul eternităţii mult visate. Moartea apare ca o soluţie matematică, un rezultat zero la viaţa gândită matematic. Nu este o eroare de calcul, ci chiar soluţia problemei”[17].

Portretul personajului se bazează pe o unitate a contrariilor, dar şi pe o unitate datorată armoniei sufleteşti. Elena Zaharia Filipaş nota: „a analiza personajele şi situaţiile dramatice înseamnă a analiza conflictul dintre reprezentările unei conştiinţe acut reflexive, jocul antinomiilor rezultate din impulsurile venite din exterior[18].

Există la acest erou un demon al contemplării imposibilului, o tentaţie a absolutului, generatoare de impresionante combustii sufleteşti care transformă drama, în ansamblul ei, într-un document ce analizează o lungă agonie. Se observă astfel relaţia tensionată dintre trăirea interioară (subiectivă) şi durata exterioară (obiectivă), care nu se conciliază niciodată, generând dislocări psihice şi nevoia de ispăşire a personajului lui Camil Petrescu.

Bibliografie

- Călin, Liviu, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976;
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982;
- Crohmălniceanu, Ov. S., *Camil Petrescu şi demonul polemicii*, în *Viaţa românească*, XI, nr. 5, mai, 1958;
- Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972;
- Georgescu, Paul, *De la o noapte la alta*, în *Polivalenţa necesară*, E. P. L., Bucureşti, 1967;
- Ghidirmic, Ovdiu, *Camil Petrescu sau patosul lucidităţii*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1975;
- Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*, Ed. Minerva, 1989;
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2001;
- Micu, Dumitru, *Literatura română în secolul al XX-lea*, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000;
- Paleologu, Alexandru, *Spiritul şi litera*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1970;
- Petrescu, Aurel, *Opera lui Camil Petrescu*, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1972;
- Petrescu, Camil, *Opinii şi atitudini*, E. P. L., Bucureşti, 1962;
- Petrescu, Camil, *Teatru*, vol. II, E. P. L., Bucureşti, 1964;
- Petrescu, Camil, *Teatru*, Prefaţă de George Gană, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971;
- Petrescu, Camil, *Teze şi antiteze. Eseuri alese*, Ediţie îngrijită, prefaţă şi tabel cronologic de Aurel Petrescu, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971;
- Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1983;
- Petrescu, Camil, *Opere*, vol. I, Ediţie îngrijită de Al. Rosetti şi Liviu Călin, E. P. L., Bucureşti, 1986;
- Petrescu, Camil, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2000;
- Zaharia Filipaş, Elena, *Retorică şi semnificaţie*, Ed. Paideia, Bucureşti, 1993.

[17] Elena Zaharia Filipaş, cap. *Drama absolutului*, în *Retorică şi semnificaţie*, Ed. Paideia, Bucureşti, 1993, p. 206

[18] idem, p. 191

NARCISSISM AND EROTISM IN MARIANA MARIN'S POETRY

Angelica BĂEȚAN (STOICA)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: Our study focuses on the critical reception of the poetic imagery of Mariana Marin's poetry. Refering to the theoreticians (Gaston Bachelard, Jean Burgos, Călin Teutișan, Eugen Negrici) we shall explore the structure of the imagery in correlation with the narcissism-erotism corespondence (in its self-directed form). Thus we will create the possibility of analysing some symbols, strains and ideatic contents peculiar to her poetry.

Keywords: narcissism, erotism, imaginary, convention, neoexpressionism.

În procesul de metamorfozare a poeziei feminine contemporane, mai ales după 1965, lirismul Marianei Marin se interiorizează, coboară în străfundurile eului și redescoperă tragismul existențial. Poeta manifestă o dublă frondă: față de sistem și față de generațiile anterioare. Ca și Tudor Arghezi, Mariana Marin scrie pe ,,dedesupt" raportându-se la prezentul concentraționar. Astfel, se impune o cercetare a imaginarului poeziei așa cum el se structurează în opera poetei.

Imaginarul poetic a avut mulți teoreticieni. În poezia Marianei Marin pe care Eugen Simion o descrie ca fiind ,,comunicativă, biografică, realistă, care desolemnizează discursul liric și refuză sistematic stilul înalt, abstract, ermetizant, impersonal, propriu modernismului"[1], trebuie receptate devenirile eului care, conjugate cu erosul (în forma lui orientată către sine) construiește profilul complex al poetei.

O grilă de receptare a liricii sale poate avea punctul de plecare prin raportare la perspectiva critică a lui Călin Teutișan.[2] O direcție critică a acestuia este amintita ,,deconstrucție integratoare a convenției" materializată prin reprezentanții generației '80, de la Mircea Cărtărescu și Florin Iaru, poeți cu afinități pentru ,,textualism" și practica înscenării a convențiilor, la ,,neoexpresioniști", precum Mariana Marin, Marta Petreu sau Ion Mureșan.

La Mariana Marin, lianții constitutivi ai imaginarului organizează un joc al sinelui, o camuflare a propriei identități, finalizată cu regăsirea ei. Multe poeme au o structură asemănătoare: debutează, din punct de vedere stilistic, cu o formulă impersonală, mai ales la persoana a III-a, pentru ca în altă secvență referentul să se schimbe, eul liric intrând în scenă la persoana I. În acest sens, Ion Pop sesizează că imaginarul poetei pulsează de realitatea, care devine poezie ca și elementul biografic. Formula de debut a poemului poate fi corelată cu viziunea ,,dinspre concretul imediat", iar schimbarea planului referențial cu propriile gesturi

[1] Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* IV, Editura Cartea Românească, București, p. 472.
[2] Călin Teutișan, *Eros și reprezentare:convenții ale poeziei erotice românești,* Editura Paralela 45, Pitești, 2005; autorul cărții propune trei direcții mari, din momentul în care poate configura eul liric în poziție centrală, ,,eliberat de convenționalismul discursului pre-romantic."Prima direcție a liricii cu tematică erotică este pusă sub semnul *vizionarismului romantic,* mai ales că ,,poetul național" a rămas până în prezent termenul de referință.Ca atare, continuarea va fi urmărită sub titlul secvențial *Persistența convenției.* A doua direcție, universul erosului liric va sta sub semnul ,,negării". Atitudinea de respingere a *vizionarismului* de esență romantică este interpretat nuanțat, deoarece, alături de ,,fronda avangardistă" apar aici și,,infrarealismul" lui Ion Barbu, și așa-numita –de autor- ,,erotica metalingvistică" a lui Nichita Stănescu sau discursul ironic-demitizant al lui Marin Sorescu. În final, avem momentul *deconstrucției integratoare a convenției.* Călin Teutișan mărturisește în *Argument* că această istorie a poeziei erotice este de fapt o istorie a POEZIEI.

ontologice ale eului, reflectate prin gesturi poetice de o natură existențială”[3] Astfel, Călin Teutișan conchide că se poate surprinde ,,o formă a erosului orientată către sine ca *alter*, unde memoria ontologică joacă un rol primordial”[4]. Ion Pop surprinde textura complexă a poemului: ,,expresia nudă a stării de spirit” care ,,își aliază metafora insolită, reflecția cu turnură aforistică, aluzia culturală, sugestia paarabolică într-un joc al interferențelor și contrastelor”[5].

În primul rând, erosul (forma lui orientată către sine) se aliază cu definirea poetică. Călin Teutișan consideră că gesturile poetice ale Marianei Marin sunt ,,reflexul în oglindă a gesturilor ontologice ale eului”[6]. În multe poeme, se configurează definiții ontologice ale poeziei, ,,ca un corpus de aproximări succesive atât ale artei cât și ale ființei ce-o produce.”[7],,Acesta e un unic poem de dragoste, spun./ Acesta e un poem de dragoste, urlu./ cu gura plină de un verde pământ.// (încerc să fac o reconstituire pașnică a vieții mele)” se relatează în *Unic poem de dragoste*. Poeta se refugiază mereu din existența mediocră în poem; probabil că intenția aceasta a fost speculată de Marin Mincu, considerând-o textualistă. Alunecarea din existență în ,,texistență” echivalează cu transferul stărilor eroticelor Marianei Marin, în care are loc o cunoaștere de sine. Este o plonjare intermediată de poemul în sine, spre structurile adânci ale sufletului. Acest vertij este întărit, la nivel stilistic de o sintaxă repetitivă: ,,Fac un gest scurt cu mâna dreaptă(...)Nu mai fac nici un gest cu mâna stângă./ Privesc camera albă(privesc camera albă)/ și știu:îngălbenitele texte au gustul ierbii...”

Spaima definește starea eului, de sine însuși și de propria corporalitate, de ,,noaptea friguroasă a nașterii”, de poemul însuși, ,,tandrul, sfâșietorul și repedele poem”. Această cădere în drumul spre moarte se construiește treptat: la început, sentimentul morții este construit cu timiditate, apoi cu indiferență, iar, în final, ca un spectacol al ,,unui trup care moare”. Acest traseu este surprin de Georgeta Adam[8], începând cu ,,feminizarea simbolismului nefast” , pentru ca, în final, ziua morții să nu aibă nimic înfricoșător, să fie banală. Mișcarea înseamnă moarte, iar poemul încearcă să blocheze curgerea, să nege dinamica lumii și a vieții.

În al doilea rând, narcisismul poetei se naște din contactul înfrigurat cu propria ființă, văzută ca un dublu corporal. Cunoașterea se metamorfozează, implicând un model subiectiv al interpretării lucrurilor și fenomenelor lumii. ,,Răul” existențial, vecin cu nebunia, ni-l readuce pe Baudelaire. Radu G. Țeposu accentuează limita extremă a poetei, de extirpare a afectivității, viziunea fiind marcată de ,,un spectacol al exorcismului demonic”[9]; ,,răul” este tradus cu ,,precizie diabolică” printr-o imagine a ,,pleoapei” (a ochiului) care crește pe vârful unghiei: ,,La rădăcina firească a răului/ eu pun o irezistibilă poftă de a-mi săruta/ în voie mâinile./ Ah, prietene/- nebunia de a gusta trandafiri/ atârnați cu o ureche de rozul bun simț)”/La 17 ani,/ La 23 și la iarnă,/ voi continua să-mi amintesc de mine cu aceeași precizie diabolică./ Ca și cum pleoapele mi-ar crește pe vârful unghiei/- la bătrânețe mi-aș rotunji buzele/ pentru cuvântul acela croncănitor...”*(Nebunia de a gusta un trandafir).* Impresia este cea a unei existențe blestemate.

---

[3] Călin Teutișan, Eros și reprezentare.Convenții ale poeziei erotice românești, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 308.
[4] Idem.
[5] Ion Pop(coordinator), Dicționar analitic de opera literare românești, vol. !-2, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007, pp. 60-61.
[6] Călin Teutișan, op.cit., p. 308.
[7] *Ibidem*, p. 308.
[8] Georgeta Adam, *Imaginarul poeziei feminine. O secțiune de aur,* Editura Niculescu, București, 2010, p. 165.
[9] Radu G. Țeposu, *Isoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 140.

Raportându-ne la această ipostază a dublului, putem urmări și ideile pe care Eugen Negrici le propune într-o carte de ,,sistematică a poeziei”[10] ce se revendică de la Roland Barthes, Umberto Eco, R. Jakobson și mai ales de la Hugo Friedrich. După legătura care se stabilește între *eul producător (*sintagma este variantă a unui termen larg folosit azi- eul liric) și *existent (*materia mundi), criticul disociază cu finețe ,,poeți care structurează, poeți care transfigurează (destructurează, deformează), poeți care metamorfozează (substituie).[11] Textele pot fi astfel clasificate, prin prisma triadei semnalate înainte: ,,Eul structurează în grade și moduri diferite existentul;acționează în deplină luciditate și din afara obiectului. Eul transfigurează simptomatic- elementele existentului sunt transformate în simptome ale stării eului [...] Eul, implicându-se total, preschimbă, metamorfozează existentul, înlocuindu-l, reproiectându-l.”[12]

În multe dintre poeme, Mariana Marin pornește de la o conjunctură banală, apoi discursul liric construiește un scenariu deformat al realității, de factură expresionistă, cu accente suprarealiste. Se reconstituie o lume ,,sucită”, halucinantă. În toate cele trei tipuri de ,,poezire”, poeticianul relevă funcția primordială a văzului (,,regimul atotputernic al văzului”), remarcă noua ordine a ,,spațiului” nou creat prin ,,calitatea imaginilor”. În căutarea permanentă a expresiei de sine și a lumii poeta oferă această nouă ordine oferind cititorului ,,corporalitatea discursului”.[13] Poezia sa produce o percepție răsturnată a lumii. Poeta este însăși văzul, auzul, mirosul, pipăitul: - ,,un orb își amintește gustul ierbii” (*Fericit*) Această viziune asupra cuvântului creează afinități cu lirica stănesciană, poeta mizând adesea pe dematerializarea concretului și materializarea abstractului. Astfel, la Mariana Marin cuvintele-noțiuni din sfera abstractului, devin agresive, ,,își arată colții”, sau invers - o mască de gaze are ,,memoria crăpată”; moartea este reprezentată și ea în chip hidos: ,,Vrei să treci mai departe/ dar posibila ta moarte îți sare în față cu un pântec greoi.”*(Apel în sala de disecție)* Culminând cu cel de-al treilea tip de producere (prin metamorfozare și substituție), Eugen Negrici ajunge la o concluzie ce impune prin exactitate: ,,În general însă, fiind emanații ale eului creator, aceste texte- chiar fără a primi ulterior o perspectivă-sunt, într-un fel imperceptibil, orientate; ele au un sens, sensul în care se orientează în imaginar dominantele psihice și obsesiile eului.”[14] Prin acest tip de ,,poezire” devine adevărat ceea ce este subiectiv adevărat; poeta nu mai reușește să identifice repere fixe și e inundată de presentimente. Chiar dacă se neagă această spaimă, corpul poemului depune mărturie în favoarea ei. Viziunea este marcată de semne răsturnate, de multiple negații. Lumea însăși este văzută ca un teatru de măști în care subiectul liric nu are loc, un teatru absurd: ,,Nimic nu mă mai sperie./ Familia nebună a fost aruncată în stradă./ Lentila se întoarce împotriva ochiului/ -privirea se acoperă cu pagini nescrise.../ Gura mea rontăie un cuvânt leneș, de iarnă. / Nimeni nu va spune într-o zi:/-i s-a dat o mască de gaze cu memoria crăpată(...)iar ea avea o bună părere despre mersul înainte al lumii”*(Păpușa spânzurată).*

În această poezie a ,,cotidianului”[15] scrisă de Mariana Marin, memoria ontologică a subiectului joacă un rol important, consideră Călin Teutișan. Motivul măștii este prezent în poemele sale, iar semnificațiile ei multiple se desprind mai cu seamă prin imaginea ,,măștii cu memoria crăpată”[16]. Reminiscențele interpretative conduc spre o problematică existențială, care circumscriu sensul unui ,,deficit de existență” sau chiar a unei existențe împrumutate. Eul

[10] Eugen Negrici, *Sistematica poeziei,* Editura Cartea Românească, București, 1988.
[11] *Ibidem*, p. 20.
[12] *Ibidem*, p. 26.
[13] Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coordonatori), *Dicționarul scriitorilor români(M-Q),* Editura Albatros, București, 2001, p.48.
[14] Eugen Negrici, *op.cit.*, p. 171.
[15] Alexandru Mușina, *Antologia poeziei generației ”80,* ed. a II-a, Editura Aula, Brașov, 2002, p. 17.
[16] C[lin Teuti;an, *op. cit.* ,p. 309.

își asumă această ipostază din dorința de a face față exigențelor lumii sau din teama de a nu-i fi invadat spațiul psihic: ,,Mulțimea beată de știri va pătrunde degeaba în casă:/ haț, la rochia de bal a bunicii/ haț, la testamentul răutăcios, /La istoria secretă a capriciului/ păstrată cu grijă printre textele verzi.” Fisurile confirmă prezența acestei identități împrumutate, dincolo de care ființa rămâne lipsită de memorie. Dacă masca preia funcțiile eului, ar urma pierderea de sine. Soluția pentru această criză a poemului se găsește în poem. În spatele măștii, subiectul se toarnă pe sine și forța sa vitală în text. Textul devine ființa însăși, printr-un pact faustic menit a restaura ,,memoria”. ,,Iubirea de sine” ca ,,salvare” de sine trebuie tradusă ,,prin iubirea de sine ca celălalt”, unde ,,celălalt” e ființa de hârtie, umbra, geamănul supraviețuitor: ,,la capătul acestei repede stări de spaimă/peste care soarele va continua să răsară/va continua să să răsară/ va continua sângele/ sângele meu/ pată limpede pe inteligența hârtiei...”.

În al treilea rând, vom zăbovi asupra unor simboluri prezente în poezia Marianei Marin pentru a surprinde imaginarul poetic, structurat în jurul corespondenței narcisism-erotism. Oglinda reprezintă un cuvânt-cheie, implicând atât ideea de reflectare, cât și ideea de cunoaștere. Conotațiile acestui obiect reverberează și spre mitul lui Narcis, cu origini misterioase și adânci, mai ales că, în poemele Marianei Marin se pot surprinde metamorfoze ale eului, culminând cu orientarea erosului către sine, într-o artă poetică anticonfesivă: ,,Atât mă iubesc, /cum stau de cuminte și dulce/ într-băltoacă de cuvinte...”*(Colecționara).* Se poate da un exemplu care apelează la simbolul oglinzii, valorificată în noile accepțiuni ale viziunii sale. Indicând latinescul *speculum* drept rădăcina etimologică a cuvântului *speculatio,* Jean Chevalier și Alain Gheerbrant arătau că la origine acesta însemna ,,a observa cerul și mișcarea relativă a stelelor cu ajutorul unei oglinzi(...) De aici provine faptul că oglinda, ca suprafață care reflectă, stă la baza unui simbolism extrem de bogat în ordinea cunoașterii. Ce reflectă oglinda?Adevărul, sinceritatea, conținutul inimii și al conștiinței.”[17]

Dintre multiplele conotații ale acestui obiect[18] reținem ,,aspectul numinos” al oglinzii, adică spaima pe care o inspiră cunoașterea de sine. Oglinda este instrumentul lui Psyche, iar psihanaliza a pus accentul pe latura tenebroasă a sufletului. În poemele Marianei Marin, oglinda implică de fiecare dată ,,o demonie, o frenetică poftă de autodistrugere”[19]. De exemplu, în *Poem de dragoste* eșuează într-un ,,narcisism devarator”: ,,Vechea fustă înflorată roșește în camere albe și verzi / iar eu îmbătrânesc într-o palidă furie.../ Încerc o construcție sensibilă în fața oglinzii/ De șapte zile vorbesc în fața oglinzii./ De șapte zile stau vopsită ca o mireasă și vorbesc/ în fața oglinzii:/ «Hei-hei, cetățeni ai Castaliei!/ Am îmbătrânit fără să știm mai nimic/ despre corăbiile în care bunul dumnezeu / ne-a numărat oasele/și parcă tot sunt puține!...Uite, eu:femeie tânără1/Eu am o rotulă frumoasă / și dinții mei albi nu se mai satură privind-o! / Dar creierul meu frumos?»”.

Din acest glosar al motivului oglinzii, Georgeta Adam dezvoltă efectele miturilor asupra imaginarului poetic. Astfel Castalia, fântâna de la poalele Parnasului în care se scăldau și se oglindeau odinioară Muzele, are acum ape otrăvite. ,,Demonetizarea convenției respective”, proces început cândva de N. Davidescu în *La fântâna Castaliei(1910),* e dusă până în ultimele consecințe: singura, adevărata oglindă rămâne *sinele*[20], de care poeta se simte tot mai aproape. De aceea ,,sala de disecție” este o ,,casă fără oglinzi” și din aceeași cauză gestul său este radical în *Colecționara:* ,,femeia își contempla tinerețea/ A deschis dulapurile; / a spart oglinzile; a hotărât de una singură.” Din semantismul imaginarului poetic fac parte și alte cuvinte-cheie:grădina de trandafiri, spitalul, utopiile, atelierele, elegiile negre. Evoluția eului liric înregistrează un traiect al căderii, al prăbușirii.

[17] Mircea Zaciu, *et alii, op.cit*., p. 369.
[18] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri, Vol. 2 (E-O),* traducerea a fost făcută după ediția 1969 revăzută și adăugită, apărută în colecția ,,Bouquins”, Editura Artemis, București, 1994,1995., pp. 369-373.
[19] Georgeta Adam, *op. cit.*, p. 258.
[20] *Ibidem*, p. 259

Bachelard este teoreticianul care insistă asupra conotațiilor profunde ale narcisismului, mai ales că oglinda lui Narcis este deschisă spre profunzimile eului, iar reflectarea acestuia trădează „o tendință spre idealizare”.[21]Ne-am putea imagina că amintirea copilăriei ar putea aduce lumină, alinare în aventura proiectării sinelui. În volumul „Aripa secretă” poeta transmite un anumit echilibru, o oarecare împăcare ce transpare din lirismul cristalin. În alte volume însă, subiectul liric se transformă pe sine în personaj, își contemplă viața în episoade succesive, printr-un efort al memoriei care alternează episoade disparate cu fisuri angoasante:„Copilul ăsta, spun părinții/ îmbătrânește ca o broască țestoasă(...)Femeia își contempla tinerețea./ A deschis dulapurile;/a spart oglinzile;/ a hotărât de una singură.//În disperarea unei dimineți/îmi lovesc ușor degetele de sticla ferestrei./ Nu mai aștept venirea iernii în acest an(...)Palidă, mă așez pe locul unde am fost văzută femeie plângând./Asta ar trebui acum! Să-mi amintesc sub o mască.”

Poezia Marianei Marin are, în universul tematic individual motive sau lait-motive care se pliază pe structuri metaforice surprinzătoare, mai ales că autoarea se refugiază mereu în „realitatea” poemului sau realitatea însăși devine personaj al poemului său. Bachelard concluziona în legătură cu metaforele poetice: „metaforele se cheamă între ele și se coordonează mai mult decât senzațiile, astfel încât un spirit poetic este pur și simplu o sintaxă a metaforelor.Fiecare poet ar trebui atunci să dea naștere unei diagrame, care ar indica sensul și simetria coordonărilor sale metaforice, întocmai cum diagrama unei flori fixează sensul și simțurile acțiunii sale florale.”[22] Poemele moderne nu oferă cititorului o lectură relaxantă, semnalându-se dramatismul trăirilor, sentimentul de anormalitate. Uneori ți se par devorante, traumatizante și nu pot fi asimilate de către cititori. La Mariana Marin pot fi surprinse asemenea figuri ale imaginarului poetic, autoarea fiind conștientă de noul *saeculum;* poezia ei înregistrează spaime, tulburări, obscuritate, imagini tăioase, înstrăinare etc. Spaima este generată probabil și de presiunea regimului totalitar care-i îngrădește libertatea expresiei. Pentru aceasta, poeta caută unele subterfugii. Bunăoară, prin subtitlul dat primului volum, *utopia*, se sugerează desprinderea de contingent, triumful imaginarului. Este o manieră subtilă de a se sustrage cenzurii, și, în același timp, de a descongestiona spațiul prea încărcat emoțional.

Personalitatea lui Jean Burgos este importantă în constituirea unei poetici moderne a imaginarului. *Noua critică* consideră că textul poetic cuprinde în el datele necesare interpretării lui. Este teoreticianul care a beneficiat de tezaurul adunat de Bachelard, Durand, Eliade, a citit și lingviști ca Roman Jakobson, ajungând să dea coerență poeticii imaginarului: „Semnificației cuvântului-imagine, în ordinea discursului, i se suprapune până la obliterare o pluralitate, dacă nu de sensuri, cel puțin de valențe ce îl fac să răsune, lăsând totodată să apară în jurul lui o realitate care, fără el, nu ar fi ajuns niciodată să existe; realitate pornind de la limbaj, dar nefiind probabil numai limbaj, realitate a cărei actualizare se confundă cu actul poetic, fie el de scriitură sau lectură.”[23] Jean Burgos definește termeni ca imagine, imaginar sau text poetic. Astfel poemul este o conjuncție a realului cu posibilul, a actualului cu virtualul, ceea ce îl va determina pe teoretician să vorbească despre „spațiul umplut și dinamizat de forțele imaginarului.”[24]

Un important postulat al poeticii Imaginarului pe care îl formulează se referă la lectura textului poetic. Aceasta nu se reduce la cunoaștere, ci și co-naștere(co-naissance), nu traducere, deci reducere la rațional, la deja cunoscut, ci „imersiune deplină în operă”, o

[21] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 330.
[22] Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, în românește de Lucia ruxandra Munteanu, Prefață: Romul Munteanu, Col. *Eseuri*. București: Editura Univers, 1989, p. 104.
[23] Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului.* Traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea. Prefață de Gabriela Duda, Editura Univers, București, 1988, p. 28.
[24] *Ibidem*, p. 121.

descoperire pe cont propriu a sensurilor lattente şi contradictorii, fără a-i sfâşia corola de taine. Cercetătorii imaginarului poetic oferă un fir al Ariadnei în labirintul poeziei moderne. În conexiune se află poetul şi cititorul (sau criticul). Poetul este cel care regenerează lumea prin Cânt şi are un rol eroic. „[...] poetul se poate defini ca cel ce ia cunoştinţă de gloria şi de sensul lumii în care îşi află Cântul, dar şi cel care, prin scriitura sa, face cunoscută această glorie şi acest sens; ca el care îşi află plăcerea în lume şi o redă prin cuvintele sale, reînnoind astfel lumea. Prin scrierea lumii, prin poezia sa, unde lumea se face scriitură, poetul este, deci, cel ce împacă pe om cu Cosmosul, sursă de viaţă, şi cel ce îngăduie trăirea- «mai bine şi mai adânc» a acestei împăcări."[25] Acest rol şi l-a asumat şi l-a îndeplinit cu multă siguranţă în stăpânirea textului şi Mariana Marin.

Bibliografia operei

1. Marin, Mariana, *Un război de o sută de ani(utopia şi alte poeme de dragoste),* Editura Albatros, Bucureşti, 1981.

2. Marin, Mariana, *Aripa secretă,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986.

3. Marin, Mariana, *Atelierele, Editura Cartea Românească,* Bucureşti, 1991.

4. Marin, Mariana, *Mutilarea artistului în tinereţe, Editura Muzeului Literaturii Române,* Bucureşti, 1999.

Bibliografie critică

1. Adam, Georgeta, *Imaginarul poeziei feminine(o secţine de aur),* Editura Niculescu, Bucureşti, 2010.
2. Bachelard, Gaston, *Aerul şi visele,* Eseu despre imaginaţia mişcării. Traducere de Irina Mavrodin, traducere de Angela Martin, Col. Studii, Editura Univers, Bucureşti, 1997.
3. Burgos, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului,* Traducere de Gabriela Duda şi Micaela Gulea, Prefaţă de Gabriela Duda, Editura Univers, Bucureşti, 1988.
4. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri, vol. 1-3*, editura Artemis, Bucureşti,1994-1995.
5. Muşina, Alexandru, *Antologia generaţiei "80,* Editura Aula, ed. a II-a, Braşov, 2002.
6. Negrici, Eugen, *Sistematica poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988.
7. Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.
8. Teutişan, Călin, *Eros şi reprezentare. Convenţii ale poeziei erotice româneşti,* Prefaţă de Ion pop, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005.
9. Ţeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă,* Ediţia a II-a, Prefaţă de Alexandru Cistelecan, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

[25] *Ibidem*, p. 459.

DUNĂREA REVĂRSATĂ: RADU TUDORAN'S CUSTOMISED VERSION OF SOCIALIST REALISM

Jeanina Simona CACUCI
University of Oradea

Abstract: At the beginning of the 1960s, Romanian literature was under the influence of the Communist Party. In order to be accepted, a literary work would have to choose its theme, characters and language from the working or rural environment. This was a literature for and about workers and peasants. Thus, novels were, at that time, inspired by such elements and Radu Tudoran's Dunărea revărsată is not an exception. However, he does try to offer his readers a customized version of socialist realism, in a novel that combines the ideological demands of that time and the literary style that he was known for: a typical tudoranian female character will get entangled in a timid love story, mingled with sensational episodes, all on the background of the socialist construction at which she takes part. The result, although of no artistical value, is still a notable example of a writer's efforts to keep his artistic integrity in difficult times.

Keywords: communism, socialist realism, love, female character, sensational

Dacă *Toate pânzele sus!* este un excelent roman evazionist, una dintre cele mai bune producții literare ale deceniului al șaselea, enumerată de Eugen Negrici printre cele „cinci-șase cărți de proză adevărată"[1], *Dunărea revărsată* are toate premisele unui roman al realismului socialist.

Revoluția maghiară din 1956 a determinat, în România, o revenire la climatul inițial al instaurării unui regim dictatorial, un „îngheț peste dezgheț", cum spune Eugen Negrici[2], astfel că, în 1961, când apărea *Dunărea revărsată*, producțiile literare de valoare artistică reală erau puține. Procesul de mistificare a literaturii, început la finalul deceniului al cincilea, continuă și nu puțini sunt scriitorii care fac concesii literaturii oficiale: G. Călinescu, Titus Popovici, Petru Dumitriu, Eugen Barbu, Ion Marin Sadoveanu etc. În aceste condiții, deși cu *Toate pânzele sus!*, în 1954, Radu Tudoran dă un frumos exemplu de evadare prin literatură, nu se mai poate sustrage presiunii oficiale și este nevoit să introducă în *Dunărea revărsată* elemente ale realismului socialist. Concesiile nu sunt flagrante și există numeroase indicii care demonstrează că romanul din 1961 reprezintă, în primul rând, efortul scriitorului de a se păstra pe sine în literatura sa, în ciuda conjuncturii improprii.

Romanul, bazat pe o experiență de viață personală, este o enclavă bizară în opera prozatorului. „Straniul interludiu", cum îl numește Cristina Gabriela Dinu, între bine cunoscutul *Toate pânzele sus!*, roman cu numeroase merite artistice și literare, atât în cadrul literaturii pentru copii și tineret, cât și ca roman evazionist, și ciclul epic *Sfârșit de mileniu*, expresia artistică a maturității scriitorului, *Dunărea revărsată*, această manifestare literară îndoielnică, neconvingătoare, este o formulă hibridă rezultată din dorința scriitorului de a-și păstra stilul propriu și cerința de a fi în concordanță cu estetica de partid. Romanul, apărut în cinstea aniversării Partidului și premiat cu Premiul Academiei RPR, prezintă istoria unui șantier naval, denumit inițial „Năsturaș" (după numele proprietarului), rebotezat „Victoria" după naționalizare; scriitorul încearcă să surprindă atmosfera anilor 1948-1949, cu toate

[1] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundației Pro, București, 2002, p. 32.
[2] Idem, *Ibidem*, Editura Cartea Românească, București, 2010, p. 25.

schimbările aduse de noua guvernare. Având ca model un șantier naval din Brăila, unde scriitorul a locuit în acei ani, șantierul „Victoria" traversează o serie de modificări și îmbunătățiri și, într-un spirit triumfalist, reușește să își onoreze comenzile în ciuda sabotorilor și chiar a naturii potrivnice, nu fără ajutorul muncitorilor cuprinși de frenezia timpurilor noi. Dacă în *Flăcările*, roman din 1945, natura nu poate fi subjugată, în *Dunărea revărsată* este înfățișat triumful omului (comunist) asupra acesteia. Radu Tudoran recunoaște că titlul este simbolic - „simbolul fertilității și al energiei descătușate, al luptei oamenilor cu natura și al biruințelor asupra ei"[3].

Intenționalitatea romanului este explicată în același interviu, într-o declarație aproape lozincardă, nelipsită de obișnuitele formule elogioase la adresa ideologiei comuniste: „M-a preocupat să arăt – delimitându-mă la relațiile din jurul nostru – mersul înainte al lumii sub imboldul comuniștilor, a acelei gigantice energii umane care fertilizează, înnoiește și înnobilează pământul și făptura oamenilor. Totdeodată cu aceasta, am încercat să redau evoluția acelei părți cinstite, dar dezorientate a lumii vechi care, sub influența binefăcătoare a comuniștilor, se integrează mersului înainte al societății"[4]. Radu Tudoran nu poate fi, însă, catalogat ca scriitor oportunist decât, eventual, dacă preluăm formula „oportunism explicabil" a lui Bujor Nedelcovici. Conform acestuia, severitatea constrângerilor din anii 1950-1964 face ca oportunismul să fie scuzabil. Etichetarea lui Radu Tudoran ca oportunist sau pro-comunist ar fi, cel puțin parțial, injustă. *Dunărea revărsată* este mai degrabă o variantă personală, sau, mai bine spus, personalizată, a realismului socialist. Mai târziu, într-un interviu din 1969, Tudoran face o mărturisire din care transpare compromisul făcut pentru a-și păstra formula proprie, în ciuda concesiilor făcute regimului: „Odată gândirea dusă până la capăt, *Dunărea revărsată* este cartea care mi-a cerut cele mai grele eforturi, cel mai mare consum de pasiune, ca să-i dau spontaneitatea, să nu se vadă cât a fost judecată"[5].

Cu toate acestea, perenitatea romanului este afectată de compromisul făcut, astfel că ecoul apariției ei se stinge foarte repede. Receptarea critică este, desigur, lacunară și se bazează în cea mai mare parte pe articolele care au întâmpinat publicarea cărții.

Dicționarele literare apărute în post-comunism (cele care nu ignoră activitatea literară a lui Radu Tudoran) fie evită comentariile despre acest roman, fie doar îl inregistrează în opera tudoraniană, cu minime comentarii. Vasile Popovici, de pildă, privește cartea din 1961 ca repercusiune a sustragerii de la vocația reală a scriitorului – călătoria: „Când însă epicul s-a lipsit de ceea ce constituia o vocație, călătoria, rezultatul a fost modest: *Dunărea revărsată* (1961), roman marcat pe deasupra și de comandamentele timpului în care a fost scris, anii cincizeci"[6]. Considerațiile la adresa romanului se rezumă la aceste câteva rânduri. La fel de sumară este și descrierea din *Dicționarul general al literaturii române*, unde este citat S. Damian cu privire la varianta de compromis la care recurge Tudoran, la care adaugă o explicație succintă a romanului.

O analiză mai temeinică poate fi găsită în monografia *Radu Tudoran între biografie și destin, a Cristinei Gabriela Dinu*. Aceasta identifică o serie de neajunsuri în arhitectura romanului, cum ar fi lipsa vizionarismului, intriga neconvingătoare sau episoadele lungite excesiv. Opinia autoarei este justificată. *Dunărea revărsată*, fără îndoială una dintre cele mai

[3] Radu Tudoran, *Suflul actualității. De vorbă cu Radu Tudoran*, interviu acordat lui Boris Buzilă, publicat în „România liberă", nr. 5121, 1961, p. 2.
[4] *Ibidem*.
[5] Radu Tudoran, *Cu Radu Tudoran despre nostalgia cărărilor pierdute*, interviu acordat Ilenei Corbea, publicat în „Astra", nr. 1, 1969, p.1, reprodus în Ileana Corbea, Nicolae Florescu, *Biografii posibile*, Editura Eminescu, 1975, p. 250.
[6] Vasile Popovici, în Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), *Dicționarul scriitorilor români*, Editura Albatros, București, 2002, p. 603.

slabe scrieri ale lui Radu Tudoran, concurată doar de *Maria şi marea*, abundă în detalii superflue care diluează substanța epică (numeroase specificații tehnice sau informații documentariste, spre exemplu). Gândite probabil cu rol în redarea coloritului epocii, acestea dăunează şi datorită faptului că nu sunt suficient prelucrate artistic şi îngreunează lectura şi aşa discreditată de subiectul abordat. Cartea se salvează prin povestea de dragoste dintre Ana Odeta şi Matei, latură a romanului în care Radu Tudoran este el însuşi, dar, din păcate, nici aceasta nu este scutită de inserții pro-comuniste.

Receptarea mai apropiată în timp de apariția cărții se face din prisma literaturii oficiale, judecățile de valoare fiind astfel compromise. Imputările aduse scriitorului de S. Damian în volumul *Direcții şi tendințe în proza nouă* sunt, în orice caz, o dovadă că Radu Tudoran a încercat să îşi păstreze integritatea artistică: „Scriitorul păstrează încă o oarecare încredere în alte resorturi ale creației, care, după cum am văzut, nu mai aduc în cadrul nou efectul scontat”[7].

Mai puțin critic decât colegul său, Ion Lungu, sesizând şi el aceleaşi aspecte considerate dăunătoare, numeşte romanul din 1961 „una din creațiile cele mai izbutite despre industria noastră socialistă”[8]. Nu se poate să nu remarcăm în studiul lui Ion Lungu o părere care, azi, pare cel puțin ironică: *Dunărea revărsată*, poate cel mai slab roman al prozatorului, este considerat dovada unei evoluții ascendente de la *Toate pânzele sus!*, cea mai cunoscută operă a acestuia şi, probabil, cea care l-a fixat pe Radu Tudoran în conştiința posterității.

Dunărea revărsată este înțesat de fapte şi episoade, relevante, sau nu, pentru cele două planuri narative care pot fi distinse cu uşurință şi care țintesc să împace atât premisele realismului socialist, cât şi înclinațiile scriitoriceşti ale lui Radu Tudoran. Un prim plan al romanului se bazează pe ilustrarea vieții pe şantierul naval „Victoria”, cu eforturile muncitorilor şi ale tânărului director, Matei, de a-l salva şi de a învinge duşmanii poporului, o ilustrare a optimismului comunist. Al doilea plan poartă semnătura caracteristică lui Tudoran: istoria de dragoste dintre Ana Odeta, fostă burgheză reintegrată social prin muncă, şi Matei.

Cele două nivele epice se întrepătrund şi rezultă o narațiune uşor dezechilibrată structural, datorită excesului de inserții redundante. Ana Odeta, tânără de o frumusețe extraordinară – superlativele la adresa fetei sunt atât de numeroase încât devin obositoare, se întoarce în oraşul natal, în 1948, imediat după naționalizare, după ce fusese amanta unui afacerist bogat, Miltiade. Speriată de gândul că nu va mai vedea Dunărea niciodată, când bărbatul o informează despre părăsirea iminentă a țării, Ana Odeta decide să fugă. Intriga romanului şi faptul care o va lega pe Ana Odeta de acțiunea principală de pe fostul şantier „Năsturaş” este dorința fetei de a-şi reface viața, fără Miltiade, şi de a scăpa de presiunile mătuşii Didona, pentru care frumusețea fetei este cea mai bună modalitate de parvenire. Angajată inițial la magazia şantierului, Ana Odeta trece printr-un proces de re-educare şi re-integrare socială prin asimilarea spiritului de partid şi prin munca socialistă. Tot aici îşi reîntâlneşte dragostea din copilărie, pe Matei, alături de care, după ce inițial bărbatul nu o recunoaşte pe fata alături de care a locuit timp de o vară, trăieşte o sfioasă poveste de iubire, patronată şi ea de morala şi de spiritul comunist.

Arhitectura romanului este susținută de un suspans continuu; narațiunea se concentrează în episoade, de cele mai multe ori diluate şi inutil prelungite, care să răspundă la întrebări precum: Va scăpa Ana Odeta de spectrul trecutul ei degradant? O va recunoaşte Matei? Va supraviețui şantierul? Vor reuşi muncitorii să finalizele lucrările? etc. Suspansul se menține până la final, într-o desfăşurare epică de multe ori antrenantă, altfel lipsită de virtuți literare notabile. Curiozitatea cititorului este răsplătită cu un deznodământ în spiritul doctrinei comuniste: clasa muncitoare este biruitoare, duşmanii poporului sunt demascați şi pedepsiți.

[7] S. Damian, *Direcții şi tendințe în proza nouă*, Editura Pentru Literatură, București, 1093, p. 208.
[8] Ion Lungu, *Itinerar critic*, Editura Pentru Literatură, București, 1965, p. 240.

Pentru cititorul contemporan, în lumina societății actuale, romanul pare o reprezentare vetustă a unei literaturi devalorizate și depășite, imaginea unei perioade a manifestărilor patriotarde și a limbajului de lemn. Cu toate acestea, *Dunărea revărsată*, fără a-și depăși limitele, păstrează meritul unui document al epocii, zugrăvind atmosfera și schimbările impuse de climatul epocii, fiind în același timp un exemplu de scriere realist socialistă, cu mărcile unei literaturi mistificate și utilizate ca unealtă propagandistică.

Literatura acelor ani, pentru a răspunde comenzii ideologice, este puternic alterată și limitată, din punctul de vedere al surselor de inspirație, la mediul muncitoresc sau rural. Producțiile literare nu mai sunt inspirate, ci dictate de acest mediu, de unde își vor prelua atât temele și personajele, cât și limbajul. Trăsăturile definitorii ale literaturii propagandistice cuprind aspecte precum: atitudinea pro-comunistă și anti-burgheză, triumfalismul, elogiul muncitorului comunist și al omului nou, optimismul obligatoriu, separarea personajelor în bune (țăranii, muncitorii) și rele (burghezia, intelectualii), promovarea urii de clasă, împotriva burghezo-moșierimii etc.

La o lectură, chiar și superficială, a romanului *Dunărea revărsată*, mărcile literaturii pro-comuniste sunt ușor sesizabile. Dihotomia maniheistă clasa muncitoare – clasa exploatatoare este piatra de temelie în construcția romanului: muncitorii șantierului (personaj colectiv, cu puține individualizări pe parcursul romanului – câte un Mirea, Rogoz, Topor, Arici), Ilie Conțu, Matei, Donos, Cocoș, Staicu și Ana Odeta, care a parcurs un drum cathartic de la femeie la tovarășă, depun mari eforturi pentru a salva șantierul, amenințat de dușmani ai poporului: un oarecare Vizante sau Petcu, implicați într-un furt, Golgota, Marchidan, Uică – partizani ai vechiului regim reprezentat de unii precum Năsturaș, Baciu sau Miltiade, ale căror nume sunt frecvent amintite pentru a blama patronii și burghezia.

Tot de această dihotomie aparține și opoziția anafalbetism – intelectualitate. Cele mai meritorii personaje sunt luate din rândul muncitorilor fără carte, lipsa educației formale fiind chiar o calitate – Ana Odeta, muncitoare apreciată, are doar trei clase la școala profesională, în timp ce directorul șantierului are doar cinci, „dar primare!”. La antipodul lor este inginerul Dutchievici, personaj din clasa intelectualilor, cu studii în străinătate și cu obiceiuri păstrate din vechiul regim. Inginerul devenit inutil, depășit, este o ipostază a intelectualității în comunism, o referire ironică la marginalizarea oamenilor educați.

Sunt nelipsite critica și autocritica, apanajul unui bun comunist: maistrul Golgota convoacă o ședință pentru a-l critica pe Ilie Conțu, șeful serviciul administrativ, că folosește mașina șantierului în scopuri personale, pe Cocoș că poartă mănuși de piele, asemenea burghezilor, pe Donos, secretarul de Partid, că a inhibat critica constructivă la adresa lui Cocoș, poruncind să fie dată jos caricatura acestuia de pe panou sau pe Dutchievici că are aere de boier. „Așa de tare fu mustrarea și-atât de convingătoare, încât Ilie Conțu, încredințat că purta toate vinile, se urcă spășit la tribună și își făcu o autocritică usturătoare, făgăduind la urmă că de azi înainte se va strădui să meargă treburile bine”[9], explică naratorul urmarea criticii, într-o formulare din care transpare puterea de manipulare a discursului comunist.

Tudoran prezintă o imagine pastelată a socialismului și a schimbărilor benefice populației, o imagine ce face apologia regimului și crează iluzia unei lumi utopice: „Uneori franzeluța era albă numai pe deasupra, scăldată în făină curată înainte de a fi băgată la cuptor; înăuntru găseai o amestecătură ticăloasă de grâu mucegăit, tărâțe și orz… Azi se dădea pâine, cu socoteală, să aibă fiecare, stabilizarea de anul trecut curmase jocul demențial al milioanelor, făcuse un echilibru între câștigul omului și nevoile lui, și banul avea un temei”[10]. Apologia continuă cu versurile scrise (din propriu îndemn!) de un muncitor neștiutor de carte, fiind un exemplu elocvent de literatură aservită, de opere acceptate și promovate de Partid în

[9] Radu Tudoran, *Dunărea revărsată*, Editura Pentru Literatură, București, 1961, pp. 350-351.
[10] *Ibidem*, p. 52.

acea perioadă, deşi conţinutul nu este doar lipsit de orice valoare estetică, ci este de domeniul rizibilului: „Cu şase boi la car ne pleacă moartea/ Iar ceaunul o salută majestuos…”[11].

Divinitatea este depăşită de puterea Partidului. Credinţa religioasă se dovedeşte inutilă, iar ajutorul divin fals în faţa posibilităţilor comuniştilor: „Pe vremea când mergeau la biserică, în viaţa lor nu fusese nicio minune, decât cei doi copii, dar aceştia veneau la oricine, şi la oameni cu credinţă şi la păcătoşi! Minunea se petrecea abia astăzi, dar altfel decât minunile din scripturi”[12]. În conformitate cu ideologia comunistă, scriitorul dezavuează ideea de divinitate nu doar prin asemenea relatări sau prin scrierea cu literă mică, ci şi prin expansiunea puterii comuniştilor la dimensiuni biblice.

Într-un articol din „România literară”, Ion Simuţ nota cu referire la literatura pro-comunistă: „Optimismul obligatoriu răzbate în lozinci versificate, îndemnuri mobilizatoare, încrederea în viitorul măreţ, confirmarea politicii partidului”[13]. Romanul lui Tudoran nu este o excepţie: limbajul de lemn se manifestă plenar în discursurile şi replicile propagandistice care împânzesc romanul. Iluzia proprietăţii comune a poporului şi a supremaţiei clasei muncitoare este reactualizată prin inserţiile lozincarde din dialogurile personajelor – ipostaze ale omului nou: „Ai grijă, tovărăşico, să nu greşeşti, că nu-i averea mea, e a poporului!”[14] sau „Nu mai muncim pentru patron, muncim pentru noi”[15]. Servilismul şi nuanţele propagandistice ale discursurilor sunt accentuate de atitudinea excesiv optimistă şi de ura violentă de clasă: „O să muncim din toată inima (…). Iar dacă or mai fi între noi secături şi leneşi, ori alte soiuri şi spețe de lichele şi de duşmani ai poporului, o să le rupem picioarele şi o să le astupăm gura. Hai, măi tovarăşi, bateţi din palme şi strigaţi să trăiască Partidul Muncitoresc Român, trăiască Republica noastră, ura!”[16].

Limbajul, cum se poate uşor observa şi din citatele de mai sus, este clişeizat, sărac şi lipsit de componenta estetică aproape în totalitate. Mijloacele de exprimare simpliste şi preluarea unor expresii din mediul muncitoresc respectă cu fidelitate comandamentele oficiale şi afectează negativ valoarea artistică a romanului. Aceleaşi clişee se pot observa şi la nivelul personajelor, nindividualizate, mai degrabă şabloane ale unor categorii sociale: muncitorii – dornici de muncă, lipsiţi de educaţie, liderii comunişti – entuziaşti, ambiţioşi, luaţi din rândurile muncitorilor şi rămăşiţele burgheziei – depăşiţi, răuvoitori, urmărindu-şi propriile interese.

Din masa de personaje, sunt singularizaţi Matei şi Ana Odeta, angajaţi în primul rând în construirea socialismului şi abia în plan secundar, într-o poveste de dragoste. Portretul lui Matei, la fel ca portretul Anei Odeta, este alcătuit din superlative şi hiberbole. Chipul, de pildă, îi este îmbrăcat într-o „lumină fantastică” de „ochii verzi şi limpezi, cum nu-i nevoie şi nu-i drept să aibă bărbaţii”[17]. Noul director al şantierului este un om impetuos, ambiţios peste măsură şi plin de un optimism contagios. Ales din rândul muncitorilor, fusese vopsitor înainte, Matei condensează toate trăsăturile unui bun comunist şi ale omului nou: cu origini sănătoase, muncitor, fără prea multă carte, dedicat trup şi suflet şantierului, faţă de care orice altă nevoie umană cade în plan secund. Sarcinile care îi sunt atribuite tovarăşului Matei ating dimensiuni biblice: „El se afla în faţa unei moşteniri primejduite şi deficitare - şi de o

[11] Radu Tudoran, *op. cit.*, p. 52.
[12] *Ibidem*, p. 103.
[13]Ion Simuţ, *Literatura oportunistă* în „România literară”, nr. 25, 2008, http://www.romlit.ro/literatura_oportunist, accesat la 13.02.2015.
[14] Radu Tudoran, *op. cit.*, p. 47.
[15] *Ibidem*, p. 49.
[16] *Ibidem*, p. 90.
[17] *Ibidem*, p. 159.

săptămână se străduia să găsească un drum în acest haos, să despartă pământul de ape, ca la începutul creațiunii”[18].

Implicarea lui Matei în idila cu Ana Odeta, analizată din prisma literaturii oficiale, îi alterează credibilitatea și interferează cu imaginea de bun comunist. „De la un director activ, cu prestigiu în fața oamenilor cât timp se află pe șantier, Matei ajunge un searbăd amorez, melancolizând în barcă pe Dunăre, purtând conversații emfatice”[19] , notează criticul S. Damian, reproșându-i scriitorului ecourile altor resorturi creatoare, în afara socialismului.

La modul abstract, atât Matei, cât și Ana Odeta, sunt caractere puternice care luptă pentru un scop superior. Puse în slujba comunismului, devin exponenții culturii de masă. Ana Odeta, eroină alcătuită după tiparul specific lui Tudoran, nu este nici ea scutită de infuzia de elan socialist.

Rigidității planului social (și socialist) al romanului, scriitorul îi opune poezia iubirii, într-o formulă narativă care, din păcate, nu reușește să împace armonios, cum fusese intenționat, lupta de clasă și inefabilul erotic. Indubitabil, există multă poezie în *Dunărea revărsată*, începând cu alcătuirea Anei Odeta, unde Tudoran își dovedește încă o dată vocația în crearea personajului feminin, și până la sensibilitatea iubirii pe care aceasta i-o poartă lui Matei (și care se va materializa într-o relație la fel de sfioasă și sensibilă), sau la stihialul acvatic și poezia Dunării, investită cu o serie de semnificații. Dar când în simbolistica Dunării autorul include forța naturii, acoperită de triumfalismul și eroismul de paradă al comuniștilor, iar planul erotic este în totalitate subjugat de estetica realismului socialist, rezultatul nu poate fi decât o narațiune săracă din punct de vedere artistic și estetic, iar romanul este, în cel mai bun caz, mediocru.

Potențator și, în același timp, cel mai puternic aliat al frumuseții (hiperbolizate) a protagonistei este aici, pe lângă cadrul natural, munca și abilitățile de trasatoare: „Era o muncă și un miracol – ochiul ei se arăta ager și mâna dibace, iar felul cum se mișca pe podele putea să te amețească. Ajungând la capul șipcii se ridică, îmbujorată – mișcarea în genunchi fusese anevoioasă. O șuviță de păr îi ieșise din basma, atârnând pe ceafă, și așa cum încerca să și-o pună la loc, cu brațele ridicate, frumusețea ei părea abuzivă și intolerabilă”[20]. Exacerbarea calităților personajului, galvanizate de statutul de tovarășă, este cu atât mai dăunătoare cu cât imaginea Anei Odeta devine artificială. Fără îndoială că eroina, chiar și în această ipostază a senzualității comuniste, manifestă un oarecare magnetism, tributar fineții și talentului lui Radu Tudoran, dar efectul subjugării acestui talent comenzii ideologice este resimțit.

Aceeași artificialitate persistă și în una din scenele finale: când este atacată de maistrul Golgota (demascat, încearcă să fugă, nu fără a-și îndeplini o ultimă satisfacție) și este pe punctul de a se îneca în Dunăre, datoria socialistă devine o forță salvatoare, capabilă să o mobilizeze pe Ana Odeta dintr-o moarte care îi părea firească. Iar deznodământul episodului, cu Ana Odeta, goală, trăgându-l pe Golgota din apă, și, în pragul delirului, ajungând exact la timp pentru a anunța oamenii de revărsarea Dunării, este atât de nereușit, încât explicațiile naratorului devin caduce: „În lumina reflectoarelor, în vuietul surd al Dunării, inertă, goliciunea ei, ca a unui luptător purtat pe scut la sfârșitul bătăliei, era nobilă și incredibil de pură”[21].

Dacă în cazul altor protagoniste sunt urmărite cu preeminență tribulațiile erotice ale personajului feminin, în cazul Anei Odeta esențială este transformarea și re-integrarea socială sub influența benefică a regimului comunist, a muncii și a atmosferei de pe șantierul naval. Tudoran pare să își sacrifice intenționat eroina, atribuindu-i un trecut promiscuu (Ana Odeta

[18] Radu Tudoran, op. cit., p. 67.
[19] S. Damian, *op. cit.*, p. 209.
[20] Radu Tudoran, op. cit., p. 321.
[21] *Ibidem*, p. 687.

avusese legături cu diverşi bărbaţi în timp ce era amanta lui Miltiade), pentru a putea accentua rolul izbăvitor al activităţii în câmpul muncii. Evoluţia personajului de la o femeie burgheză la o muncitoare apreciată se vrea cu atât mai evidentă, cu cât traseul Anei Odeta este punctat în momente definitorii care modelează personalitatea tovarăşei: deşi vechiul stil de viaţă este mai atractiv, mai confortabil, Ana Odeta merge în fiecare zi la muncă dintr-un impuls aproape mecanic, singura dorinţă a ei devine să fie apreciată ca muncitoare, nevoile şantierului sunt puse deasupra oricărei alte dorinţe.

O marcă a scriiturii lui Radu Tudoran, nelipsită nici în *Dunărea revărsată*, este senzaţionalul. Prozatorul dinamizează naraţiunea ternă a romanului cu elemente care să uimească şi să impresioneze citiorul, apelând, nu o dată, la răsturnări de situaţie. Marieta, soţia lui Costea, descrisă iniţial ca o femeie duşmănoasă şi excesiv de geloasă pe colegele soţului ei, devine blândă şi plăcută după ce descoperă şi ea virtuţile muncii. Tranformarea este înregistrată în primul rând la nivel fizic. Femeia care „îşi strângea buzele ca un dos de găină" cu răutate este descrisă în cu totul alte cuvinte după ce se desparte de Costea şi se angajează la Societatea de Telefoane, subliniindu-se o tristeţe reţinută: „Slăbise, avea faţa subţiată, în schimb gura căpătase o blândeţe molcomă, care se transmitea obrazului, bărbiei, dându-le căldură şi chiar gingăşie"[22].

O altă istorie senzaţională este cea a maistrului Golgota, liderul de sindicat. Personajul, o glorificare a limbajului de lemn şi a discursurilor emfatice, mobilizatoare, este nemulţumit de numirea lui Matei ca director şi urmăreşte, prin adunările convocate, să fie ales în locul lui acestuia. Arivismul lui Golgota este camuflat de respectul pe care i-l poartă muncitorii, iar răsturnarea de situaţie din final ar putea fi prevăzută doar prin pocnitul din măsele al maistrului, tic ce demonstreză nervozitate, şi îi gradează nemulţumirea într-o tensiune crescândă ce va culmina cu lovitura de teatru din final: Golgota nu doar zădărniceşte reuşita muncitorilor, ci o atacă şi pe Ana Odeta, fiind în cele din urmă salvat de aceasta de la înec.

Tot de senzaţional aparţine şi acest deznodământ în care, aşa cum am arătat mai sus, Ana Odeta îl salvează pe maistrul Golgota şi se salvează şi pe sine, dintr-un impuls de solidaritate comunistă, după o luptă pe viaţă şi pe moarte în decorul stihial al Dunării.

Din orice perspectivă ar fi analizat, romanul Dunărea revărsată este în pierdere. Chiar şi cu păstrarea esenţei stitlului tudoranian, coroborat cu elemente ale realismului socialist, alterarea este evidentă. Prea puţine aspecte ale romanului sunt meritorii. Rezistă, din această versiune personală a realismului socialist, o istorie de dragoste timidă şi conturul celor doi protagonişti, extraşi din contextul politic: Matei, ca imagine a demnităţii, ambiţiei şi dăruirii şi, mai mult decât personajul masculin, Ana Odeta, prin perseverenţa erotică şi farmecul inefabil, la fel ca al tuturor eroinelor tudoraniene.

Bibliografie:

1. Tudoran, Radu, *Dunărea revărsată*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1961.

Referinţe critice:

1. Buzilă, Boris, *Suflul actualităţii. De vorbă cu Radu Tudoran*, în „România liberă", nr. 5121, 1961, p. 2.
2. Corbea, Ileana, Florescu, Nicolae, *Biografii posibile*, Editura Eminescu, 1975.
3. Damian, S., *Direcţii şi tendinţe în proza nouă*, Editura Pentru literatură, Bucureşti, 1963.

[22] Radu Tudoran, *op. cit.*, p. 485.

4. Dinu, Cristina Gabriela, *Radu Tudoran între biografie și destin*, Editura Premier, Ploiești, 2012.
5. Lungu, Ion, *Itinerar critic*, Editura Pentru Literatură, București, 1965.
6. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundației Pro, București, 2002.
7. Idem, *Ibidem*, Editura Cartea Românească, București, 2010.
8. Simuț, Ion, *Literatura oportunistă* în „România literară", nr. 25, 2008, http://www.romlit.ro/literatura_oportunist, accesat la 13.02.2015.
9. Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel (coord.), *Dicționarul scriitorilor români*, Editura Albatros, București, 2002.

ISLAMIC METAPHYSICAL ELEMENTS

Adriana Claudia CÎTEIA
"Ovidius" University of Constanţa

Abstract: The study analyze the fundamental concepts of Islamic metaphysics, besed on literary sources (Najm al-Din Kubra, Adab al Suluk, Abunaser, Al- Madinah al-fadilah, Al Halladj, Muhyi ad-Din Ibn Arabi). The real or imaginary borders were the result of defining a political and religious structure with identity valences. The Islamic Metaphysics has combined the constant overpassing of the own political limits with a spiritual evolution, mandatory from the religious perspective.The meaning of some concepts in antique and medieval islamic philosophy indicate the directions of a type of thinking, the modalities of self-defining in dependence with mistical thinking.

Keywords: haqq, ma'rifa, sudur, batin, lâhut, nâsut.

Delimitarea politico-religioasă a lumii musulmane, în secolul al VII-lea între adepţii lui Alî, ginerele Profetului şi gruparea lui Mu' âwiyah, primul dintre Ommayazi, a condus după moartea lui Alî la apariţia a trei mişcări paralele: **sectele şiite** şi **mişcarea Futuwwat**- legate de Alî, şi casa muhammadiană, având ca reper Sunna, şi mişcarea mistică[1].

În aceeaşi perioadă, mişcarea ascetică a produs teoria mistică *mu' tazillită*, (secolul al VII-lea) şi misticismul *tarîkat* –calea, care promovează înaintarea treptată –*suluk* către Dumnezeu.

Mutaziliţii şi qadariţii, adepţi ai teoriei liberului arbitru s-au confruntat cu djabriiţii adepţi ai predestinării (încurajaţi de ommayazi) şi cu mişcarea fatalistă murdji' tă[2].

Gândirea mistică islamică are aşadar, profunde implicaţii politice: mu' tazilismul a fost o formă de asceză, dar şi de opoziţie la doctrina fatalistă djabriită, încurajată de ommayazi.

Rezistenţa antiommayadă s-a grupat în trei şcoli:

a. Şcoala de la Basra- realişti şi ortodocşi (sunniţi) premutaziliţi,
b. Şcoala de la Kufa – idealişti de tendinţă şiită
c. Şcoala de la Khorassan – restaurarea doctrinelor iraniene preislamice dualiste. Şcolii dela Khorassan i se revendică şi *Malâmatîyahii*- care atrăgeau intenţionat dispreţul oamenilor (ca *saloi* şi *exeuchemenoi* creştini).[3]

Rezistenţa la politica ommayazilor a fost legată şi de tradiţionalişti- *Muhaddithîni* puternic ataşaţi de legea canonică şi de cuvintele Profetului; misticii din Irak combăteau propaganda oficială.

[1] M.M. Davy, *Enciclopedia doctrinelor mistice*, II, Editura Amarcord, Timişoara, 1998,p. 291-293.
[2] *Ibidem*, p. 296-297.
[3] *Ibidem*, 298-299

În secolul al VII-lea, lucrarea lui Najm al-Din Kubra, aparţinând gândirii mistice *tarikat*, Adab al Suluk[4] defineşte demersul apropierii de divin prin verbele sinonime *liya budun*- a sluji şi *liya rijun*- a cunoaşte. Apropierea de Dumnezeu –*Haqq* se face gradual, şi presupune abolirea sinelui (*hujubal-nafs*), transformarea personalităţii (*batin*) prin rugăciune, iluminarea (*yaqin)*, asumarea tezei unităţii şi unicităţii lui Allah (*tawhid*), negarea politeismului (*mushrikun)*. Desăvârşirea spirituală presupune cunoaşterea numelor şi atributelor divine (*al-asma al-husna*), fiecare nume divin aparţinând unui domeniu spiritual (*iqlim*) patronat de o autoritate (*sultan*)[5].

Adab al-Suluk cuprinde regulile necesare desprinderii de lumea exterioară (fizică)- *zahir* şi orientarea către sinele devenit lăcaş al divinului (*anal Haq*), lume ascunsă- *alam al-ghayb*. Tratatul explică, în limitele vocabularului coranic relaţia dintre *jihad akbar,* marea luptă interioară, jihadul major, şi *jihad asghar*, războiul minor, exterior, cu necredincioşii. Eul uman este perceput prin intermediul sinelui divin.

Gnoseologia profetică oferă instrumentele conceptuale necesare unei hierognoze şi defineşte conştiinţa imaginativă şi percepţia imaginativă care permit accesul la *mundus imaginallis- âlam al- mithâl*[6]. Gândirea profetică face diferenţa între istorie şi hieroistorie ca succesiune de fapte spirituale care condiţionează evenimentele din lumea trecătoare[7]. Istoria este definită între două limite: metaistoria celestă[8] care conferă istoriei propriu-zise un anumit sens şi eshatologia ca împlinire a acestui sens, prin *walâyat*- venirea imâm-ului ascuns. Metaistoria shî'ită diferă profund de conştiinţa istorică a creştinismului, ale cărei limite sunt întruparea şi *parousia.*

Ismaelitismul fatimid defineşte conceptul de *hodûd*, grad, delimitare a ierarhiilor esoterice celeste şi terestre care alcătuiesc *pleroma* şi procesul de reintegrare continuă în Divin. *Pleroma -âlam al-Amr*, lumea fiinţei la imperativ se află în opoziţie cu *âlam al-khalk* – lumea creaturală. Limita dintre ele este constituită din pleroma emanaţiilor succesive din Inteligenţa universală- *Aql koll* în ipostaza sa de Cuvânt divin Creator- *Kalâm Allâh*, Limită Primă- *hadd.* Emanatismul gnozei ismaelitene se întemeiază pe conceptul de *hadd*- limită, dincolo de care se află altă limită, care măsoară distanţa dintre creat şi increat, dintre divin şi uman[9].

[4] Shaykh Najm al-din Kubra, *Adab al Suluk: A Treatise on spiritual Wayfaring*, http: //www.al-islam.org/al-tawhid/adab_al_suluk
[5] *Ibidem.*
[6] Henry Corbin, *Istoria filosofiei islamice*, Editura Herald, Bucureşti, 2005, p. 75.
[7] Hieroistoria include perioadele profetice, ciclul Imâmatului şi *walâyat*-ei în aceepţiunea sa de *parousie* a imâm-ului ascuns; H. Corbin, *op. cit*, p. 81.
[8] Ziua legământului lui Dumnezeu cu umanitatea adamică, zi antecedentă genezei; *ibidem*, p. 83.
[9] *Ibidem*, p. 105.

Hieroistoria umanităţii începe cu opoziţia Adamului spiritual- *Adam ruhânî* faţă de limita, *hadd*-ul care îl precede şi care îi îngrădeşte accesul la principiul prim. Urmează un scenariu al căderii până la a zecea limită, şi regăsirii de sine. Drama celestă este prologul tuturor dramelor umane.

Aşadar, gradele ierarhiilor celeste şi terestre sunt desemnate prin termenul *hadd*- limită, sinonimul substantivului grec *horos;* conceptul de *hadd* organizează scalar distanţa dintre hieroistorie şi istorie, defineşte procesul de anogeneză, de creare a pleromei divine, dar şi de anageneză, de structurare continuă a conştiinţei de sine şi de delimitare- *mahdûd* a lumii create.

În secolele IX-X, filosofia islamică elenizantă[10] (*falsafa*) împarte universul în lumea creaturală (universul vizibil) şi lumea nevăzută, (cu tărâmul ceresc şi tărâmul ideilor). Abunaser utilizează simultan elemente din filosofia platoniciană şi neoplatoniciană (curentul filosofic *Ishrakî*), îmbinând coerent două tradiţii filosofice, într-un comentariu destinat să demonstreze existenţa şi necesitatea unui Principiu Prim. Metafizica lui Abunaser oscilează între un holism cu evidente influenţe din gnoza hermetică şi un catenoteism care suportă comparaţii atât cu Plotin (*Enneade*-le) cât şi cu Pseudo Dionisie Areopagitul (*Ierarhiile divine*).

În lucrarea *Al- Madinah al-fadilah* (Cetatea ideală) Abunaser analizează în spirit katafatic (prin afirmaţii succesive) atributele Fiinţei Necesare, operând cu sinonimia esenţă-unitate. Sintagma „totul este în unitate”[11] (care a fost interpretată în spirit panteist) este probabil mai aproape de gândirea holistă hermetică- ἐν τὸ πὰν, decât de panteismul indian. Cetatea perfectă vizează întreaga lume cunoscută şi nu este rezultatul unui program politic, ci al unei filosofii profetice.

În gândirea *falsafa,* lumea este o unitate, iar esenţa unităţii este Fiinţa Necesară. În spiritul filosofiei *Ishrakî* (de influenţă neoplatoniciană), Abunaser argumentează în favoarea creaţiei (i*bda*) prin praxis divin. Imperativul creştin „să fie” se regăseşte şi în tradiţia falsafa (verbul *KUN!*), dar cu un scenariu profund diferit de cel ktisiologic creştin.Teoriile emanaţioniste din secolele IX-X au ca punct zero o cauză primă din care totul „purcede” (*ekporeusi*s în greaca neoplatonică, *fayd, sudur* în araba *falsafa*[12]) fără a diminua esenţa divină. Emanaţia decurge

[10] Abu Nasr Muhammad Ibn Muhammad ibn Tarkhan ibn Uzalagh al- Farabi, Fusus al Hikham (*Nestematele înţelepciunii*), apud Remus Rus, *Istoria filosofiei islamice*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1994, p. 111-118.
[11] *Ibidem,* p. 116.
[12] H. Corbin, *op. cit,* p. 183-184.

triadic (ca în mistica creştină dionisiană), rezultatul fiind o succesiune de „inteligenţe separate", îngeri (la Ibn Sina), energii divine de tipul eonilor gnostici[13] sau sefirelor iudaice[14].

Sistemul emanaţionist al lui Abunaser are atât valenţe noetice (*aql*) cât şi valenţe ontice. Motorul emanaţiilor este cunoaşterea (*ma'rifa*), scopul fiind acela de a armoniza societatea umană cu structura ierarhică a universului. „Cetatea Ideală" descrie cele nouă sfere supralunare, fiecare fiind dominată de un intelect transcendent, care prin autogândire dă naştere intelectelor separate[15].

Limita dintre sferele supralunare şi lumea umană este un intelect (*aq*l) intermediar, asemănător *logos*-ului[16]; (în gândirea religioasă a Fraţilor Purităţii- secolul al VIII-lea, trecerea de la neexistent (*adam*) la existent (*wujud*) se face prin intermediul intelectului universal activ-*aql*[17] care cuprinde arhetipurile tuturor fiinţelor (*aql* este similar cu *logos spermatikos* din gândirea creştină).

Gândirea eshatologică şiită (termenul grec *eshaton* este sinonim cu *raj' ah*) condiţionează cunoaşterea, de relaţia cu îngerii mediatori. Îngerul mesager- *ruh* transformă cunoaşterea- *ilm* într-un act epifanic, al cărui organ de percepere se află în inimă. În creştinism, mistica inimii are un rol fundamental în redefinirea capacităţilor cognitive prin *unio mistica*. În şiism, cunoaşterea mistică *(ma' arifat qalbiya*) este intermediată de *Qalam*- îngerul mediator.[18]

Gândirea eshatologică a lui Abunaser are şi influenţe aristotelice, în comentariul asupra distincţiei între „ceea ce este" (esenţa, *mahiyyah*) şi ceea ce există (*huwiyyah*, fiinţa ca stare a realităţii). Aşadar, *ousia* aristotelică este sinonimă cu *mahiyyah*[19].

Abolirea limitelor ontologice şi ideea unicităţii existenţei- *wahdat wudjud* este respinsă de islamul ortodox. *Tawhid- unio mistica* în sufism este exprimată în secolul al X-lea, prin formula lui Al Halladj- *ana-l-Haqq* (*Eul meu este Dumnezeu*). Abolirea limitelor ontologice- *tashbîh* a fost însă respinsă sub acuzaţia că ar contesta monoteismul islamic[20] .

Asemănări cu doctrina lui Al Halladj prezintă şi gândirea mistică a lui Muhyi ad-Din Ibn Arabi. Unirea transcendenţei divine– *lâhut*, cu natura nedivină- *nâsut* este modalitatea prin

[13]Ioan Petru Culianu, *Experienţe ale extazului,* Editura Nemira, Bucureşti, 1998, p. 48-67.
[14] Moshe Idel, *Perfecţiuni care absorb. Cabala şi interpretare,* Editura Polirom, Iaşi, 2004, p. 266-271.
[15] R. Rus, *op. cit.*, p. 118-125.
[16] Ioan Damaschin, *Dogmatica*, Editura institutului Biblic şi de Misiune al BOR, Bucureşti, 2001, p. 23-24.
[17] R.Rus, *op. cit*, p. 188-189.
[18] H. Corbin, Histoire de la philosophie islamique, Paris, 1964, p. 79.
[19] Aristotel, *Metafizica*, Editura Iri, Bucureşti, 1996, cap. V, 7.
[20] R. Rus, *op. cit.*,p.309.

care misticul afirmă existenţa unei realităţi unice, care coincide cu existenţa Creatorului = monism existenţialist- *wahdat al-wudjud,* fuzionism- *ahl al- Ittihîd*[21].

Termenul *fanâ* este utilizat pentru a defini depăşirea limitei dintre efemer şi veşnic, sfârşitul drumului mistic[22].

Teoria avicenniană despre cunoaştere se prezintă ca o angelologie. Actul ktisiologic este rezultatul gândirii divine de sine, gândire echivalentă cu prima emanaţie şi cu seria celor zece inteligenţe heruvimice- *karûbîyun* şi a sufletelor celeste posesoare ale Imaginaţiei în stare pură[23]. Din a zecea Inteligenţă- Ingerul cunoaşterii, emană sufletele umane. Orice act de cunoaştere uman este rezultatul intervenţiei acestei inteligenţe active- *Aql fa''âl, nous poietikos*[24].

În secolul al XII-lea, *filozofia Ishrâkî* propune o schemă a lumii bazată pe un număr nelimitat de ipostaze angelice, lumini pure, rezultat al influenţei zoroastriene. Ele sunt împărţite ierarhic în două ordine: îngerii supremi şi sufletele Seniorilor speciilor- *arbâb al-anwâ.* Sub influenţa gnozei zoroastriene, filozofia *Ishrâkî* combate peripatetismul şi neoplatonismul care limitau numărul intelectelor sau ipostazelor divine la 10, pleroma zoroastriană fiind mult mai complexă.[25]

Universul luminilor primordiale este ordonat într-o ierarhie descendentă din *Nur al-anwâr*-Lumina luminilor. Sohravardî (1155-1191) o numeşte Ordinul longitudinal -*tabaqat al- Tûl*. Emanatismul de tip *ishrâkî* prezintă sinilitudini cu teoria arhetipurilor platoniciene şi cu angelologia zoroastriană. Ingerii-*Izad* şi Arhanghelii-arhetipuri sunt desemnaţi cu substantivul iranian *Espahbad*- hegemon.[26] Între universul angelic al luminilor-*Rûhâbâd* şi universul material- *barzakh* se află cerul stelelor fixe. Schema universului are patru trepte:

1. lumea inteligenţelor heruvimice -*tabaqat al- tul*;

2. lumea sufletelor celeste şi omeneşti- *Malakût*;

3. lumea sferelor celeste şi elementelor sublunare- *Molk* ;

4. *mundus imaginalis- âlam al-mithâl*, care face trecerea către lumea sensibilă, şi în care se află cetăţile mistice *Jabalqâ, Jâbarsâ* şi *Hûrqalyâ*[27].

[21] *Ibidem*, p. 312-313.
[22] *Ibidem*, p. 323.
[23] H. Corbin, *op. cit*, p. 203.
[24] *Ibidem*, p. 204-205.
[25] *Ibidem*, p. 326.
[26] *Ibidem*, p. 247.
[27] *Ibidem*, p. 249.

Reacţia la emanatismul *falsafa* a fost doctrina *tawhid*-despre unitatea şi unicitatea lui Dumnezeu care propune o concepţie statică despre Fiinţa Divină . Gândirea apocaliptică *tawhid* are fundamente politice clare: mântuirea este rezervată exclusiv celor ce respectă *shariah*[28].

În creştinismul bizantin relaţia lăuntrică cu divinul este exprimată prin termenul grec εὐλάβεια.[29]. Mistica creştină accentuează contrastul dintre puterea divină şi sentimentul stării de creatură, dar este o mistică a unităţii.

Εὐλάβεια ar putea fi înţeleasă ca dorinţa continuă de unire mistică cu Dumnezeu. Ea presupune infinitul preludiu al *epectazei*. Termenul, aparţinând Sfântului Grigorie de Nyssa desemnează depăşirea continuă a naturii umane, ascensiunea spirituală fără sfârşit. *Epectaza* este sinteza interiorizării şi extazului neîncetat. În acest efort, Dumnezeu este interior omului în unire- εὐλάβεια, şi exterior, transcendent în fiinţa sa. Termenii εὐλάβεια şi ἐπεκτὰσις definesc relaţia dintre infinitul în mişcare (natura umană), şi infinitul în fiinţă (Dumnezeu). Εὐλὰβεια , dorinţa de unire este în termeni capadoccieni soluţia transformării sentimentului de creatură în sentimentul de participare la divin, care dilată natura umană şi creşte dorul de Dumnezeu.

Aşadar, *epectaza* presupune un aspect de stabilitate, de participare a sufletului la divin, dar şi un aspect de mişcare infinită, de orientare continuă către Dumnezeu, care depăşeşte timpul, vizând eternitatea[30]. Acest paradox al *mişcării stabile* transformă dependenţa de Dumnezeu într-un raport de reciprocitate între Dumnezeu şi om, de disponibilitate reciprocă, în care însă sunt respectate limitele ontologice şi gnoseologice.

Ambele sisteme de gândire, atât cel creştin bizantin cât şi cel arab islamic demonstrează existenţa a două modalităţi de construcţie a imaginalului, determinate de două niveluri ale conştiinţei colective: nivelul alegoric şi nivelul tautogoric. Dacă la nivelul alegoric se pot produce împrumuturi, influenţe rezultate din întâlnirea între paradigme religioase diferite, gândirea tautogorică reprezintă dovada originalităţii în elaborarea unor modele de spaţializare metafizică. Ea se caracterizează printr-o schematizare de tip mitologic, necesară pentru a atenua teama legată de itinerariul anodic al sufletului, după moarte[31].

În doctrina islamică *tawhid,* conceptul *tanzih* defineşte îndepărtarea extremă a lui Allah de realitatea contingentă, care devine un reflex al Divinităţii. Principiul axiomatic al unităţii şi

[28] R.Rus, *op. cit.*, p. 66-67.
[29] Hb 5,7;12,28; Luca 2,25; Act. 2,5; 22,12.
[30] Marius Telea, *Antropologia Sfinţilor Părinţi capadoccieni,* Deva, 2005, p. 68-72.
[31] Georges Gusdorf, *Mit şi metafizică*, Editura Amarcord, Timişoara, 1996, p. 22.

unicităţii divine a determinat crearea a doi poli filosofici în *tawhid*: *Tashbīh*, conform căruia lumea poate fi reintegrată în realitatea divină şi *Tanzīh,* doctrina transcendenţei divine[32]. Atributul unităţii divine implică indivizibilitatea acesteia- *ahadiya*. Termenul *ahadyia* este cvasisinonim cu termenii creştini nicaeo-calchedonieni *achoristos* şi *asughytos* (neîmpărţit şi nedespărţit) referitori la perihoreza divină. Atributul unicităţii funcţionează ca un „conţinut pozitiv al oricărei distincţii"[33], înlocuind astfel speculaţiile filosofice privind limitarea, circumscrierea în materie, scindarea esenţei divine (*adh-dhat).*

Creaţia *ex nihilo* echivalează în doctrina *tawhid* cu „croirea" lumii din neant- *ʹudum*. *Udum* este conceptul care defineşte non-manifestarea divină, virtualitatea. *Khalaka*, acţiunea de a creea (κτίζειν– în varianta greacă creştină[34]) este sinonimă cu a măsura, (*skhoinon geometrikon* din metafora veterotestamentară[35], verbul *hemetereo* din Isaia 40, 12) a delimita (περιέχειν[36]) a determina – *ta ʹayyun* . *Khalq (ktisis*) se referă la transformarea virtualului în real.

În ktisiologia sufită, lumina (*an- Nūr*[37]) şi spaţiul (*al- urd*[38]) simbolizează Fiinţa şi Posibilitatea (*al-haba*[39]). Impulsul proodic divin, definit cu termenii *al-fayd*, *tajallî* (iradiere), *afada*[40] nu diminuează posibilităţile esenţei divine de a se determina pe ea însăşi, doctrina fiind similară cu cea neoplatoniciană[41]. Termenul sufit *kamal*- infinit divin este sinonim cu *aforismenos*- infinitul pozitiv dionisian, în care conceptul de limită (*peras, al-hadd*)[42] este anulat.

În Islam, creaţia este reînnnoită în fiecare clipă, deoarece fluxul fiinţei divine (*fayd,*[43] sinonim cu *hyma*[44] neoplatonică şi *apechema* creştină[45]) este neîncetat. Creaţia continuă este consecinţa supraabundenţei fiinţei divine, care se manifestă în esenţele limitate. Fluxul divin continuu este exprimat de imperativul *kun* (să fie!), porunca creatoare[46].

---

[32] Titus Burckhard, *Doctrinele esoterice ale Islamului*, Editura Herald, Bucureşti, 2008, p. 75-78.
[33] *Ibidem*, p. 79.
[34] Matei 19, 4; Marcu 13, 19; Rom 1, 25, etc.
[35] A. Bailly, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Paris, 1928, p. 848.
[36] Luca 5, 9.
[37] Coran XXIV, 35; Titus Burckhard, *op. cit*., p. 178.
[38] *Ibidem*, p. 123.
[39] *Ibidem*, p. 103.
[40] Titus Burckhard, *op. cit*., p. 86, 95.
[41] Peter S. Groff, Oliver Leaman, *Islamic Philosophy*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007, p. 33.
[42] *Ibidem*, p. 99, 100, 131.
[43] *Ibidem*, p. 33.
[44] A. Bailly, *op. cit*., p. 969.
[45] *Ibidem*, p. 92.
[46] Coran XXXVI, 81. Titus Burckhardt, op. cit., p. 96.

Universul (*al-Kawn*), spaţiul divin infinit (*al-Jabarut*) este ierarhizat în trei niveluri: lumea spirituală (*alam al- arwah, al- Malakut*), lumea imaginaţiei (*alam al- mithal, alam al-khiyal*[47]), care include paradisul şi infernul, şi lumea fizică (*alam al- ajsam*)[48].

Ibn Arabi utilizează metafora centurii de smarald, (*stereoma* creştină[49]) pentru a sugera ideea de graniţă între lumea fizică şi lumea arhetipurilor. Cetatea perfectă- *Hurqalya* este un spaţiu al cunoaşterii imaginative- *ālam al- mithāl*[50]. În persană, termenul care numeşte acest metaspaţiu este *Nā-Kojā-Abād*- un teritoriu imposibil de localizat, aflat la limita universului sensibil[51].

BIBLIOGRAFIE:

Aristotel, *Metafizica,* Editura Iri, Bucureşti, 1996

Bailly, Auguste, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Paris, 1928

Burckhard, Titus, *Doctrinele esoterice ale Islamului*, Editura Herald, Bucureşti, 2008

Groff, Peter, S., Leaman, Oliver, *Islamic Philosophy,* Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007

Corbin, Henry, *Histoire de la philosophie islamique*, Paris, 1964

Corbin, Henry, *Istoria filosofiei islamice*, Editura Herald, Bucureşti, 2005

Culianu, Ioan, Petru *Experienţe ale extazului,* Editura Nemira, Bucureşti, 1998

Davy, M. M., *Enciclopedia doctrinelor mistice*, II, Editura Amarcord, Timişoara, 1998

Florenski, Pavel, *Stîlpul şi temelia adevărului,* Editura Polirom, Iaşi, 1999

Gusdorf, Georges, *Mit şi metafizică*, Editura Amarcord, Timişoara, 1996

Idel, Moshe, *Perfecţiuni care absorb. Cabala şi interpretare,* Editura Polirom, Iaşi, 2004

Rus, Remus, *Istoria filosofiei islamice*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1994,

Telea, Marius, Antropologia Sfinţilor Părinţi capadoccieni, Deva, 2005.

[47] Peter S. Groff, Oliver Leaman, *op. cit.*, p. 69.
[48] *Ibidem*, p. 93.
[49] Ezekiel, 1,23.
[50] *Ibidem*, p. 60.
[51] Termenul sinonim în gândirea creştină este *Empireea*; P. Florenski, *Stîlpul şi temelia adevărului,* Editura Polirom, Iaşi, 1999, p. 13-51.

THE SUPPORT GROUP FOR AUTIST CHILDREN PARENTS

Loredana BĂNICĂ
"Spiru Haret" Unviversity of Bucharest

Abstract: In this study we aimed to highlight the concrete conditions of initiation and organization of a support group dedicated to the parents of children with autism. Also we aimed to investigate the effects of the support group over the parental anxiety and stress.
The intervention we refer to in the present study combines the principles of support group organization and psycho-education techniques, with the tools of psychodrama techniques . The combination of therapeutic techniques, psycho-education and psychodrama had positive effects on parents of children with autism, the downside levels of anxiety and stress. The size of these effects were conditioned parent involvement beyond the therapeutic approach, the child's chronological age and period when it makes specific therapy, ie , the period when the parent lives in autism issues. The therapeutic intervention and support for the parent are early (reported at the time of the child diagnosis), the best results are expected in managing anxiety and parental stress .

Keywords: Autistic spectrum disorders, anxiety, stress, support group, psycho-education.

Fundamente teoretice

Literatura de specialitate se referă la evidenţierea corelaţiilor posibile între caracteristicile copilului cu TSA, pe de o parte, şi simptomatologia de stres, depresie sau anxietate a părintelui, pe de altă parte (Estes A., Munson J., 2009, Tomakin S., Harris G.E., Hawkins J., 2004, Lecavalier L., Leone S., Wiltz J. 2006, Green S., Carter A., 2011, Jeans L., Santos R.M. et al. 2013). Toate aceste studii evidenţiază problematici intense de anxietate şi stres în rândul părinţilor copiilor cu TSA, ceea ce, implicit, afectează calitatea vieţii acestora, a copiilor şi a întregii familii.

Această problematică ne-a condus la iniţierea unui grup de suport destinat părinţilor copiilor cu tulburări din spectrul autist, în care am asociat principiile şi tipul de organizare a intervenţei de grup cu tehnicile de psihoeducaţie, având ca instrumente de lucru tehnicile psihodramatice

Intervenţiile de grup se bazează pe instinctul gregar, pe tendinţa individului de a se reuni în mulţime, graţie sentimentelor primare de confort şi căldură umană pe care acesta le trăieşte în atare condiţii. Datorită dinamicii de grup, se petrec fenomene psihice supraindividuale, având ca efect transferul, condensarea, ricoşeul sau rezonanţa (Blatner, 2000). Ca proces de grup, transferul (de sentimente şi atitudini) se produce în cadrul interacţiunilor de grup şi face posibilă investirea afectivă a diferiţilor membri ai grupului şi, mai ales, a terapeutului. Condensarea este un alt proces de grup care implică acumularea sentimentelor (de multe ori, nerecunoscută la nivel conştient) comune multora dintre membrii grupului, urmată de descărcare şi reacţie în lanţ. Alte procese de grup frecvente sunt rezonanţa (conţinuturile particulare exprimate de către unul dintre participanţi îi afectează, în egală măsură, şi pe alţi membri ai grupului) şi carambolajul sau ricoşeul (o interpretare realizată asupra unuia dintre participanţi îşi atinge scopul şi asupra altor membri, în acelaşi timp).

Yalom şi Leszcz (2008) realizează o trecere în revistă a factorilor terapeutici care acţionează în cazul terapiilor de grup. Dintre aceşti factori terapeutici enumeraţi de Yalom şi Leszcz (2008), ne atrag atenţia mai ales câţiva. În cazul factorului terapeutic *inocularea speranţei*, aşteptările mari legate de ajutorul care urmează a fi primit în cadrul terapiei de grup

corelează semnificativ cu rezultatele pozitive; de altfel, aşa cum menţionează autorii citaţi, studiile de imagistică cerebrală relevă faptul că tratamentul placebo poate avea efect direct asupra creierului, iar credinţa în tratament poate fi un factor terapeutic în sine. În ceea ce priveşte *universalitatea*, multe persoane încep terapia cu gândul neliniştitor că sunt unici în nenorocirea lor, doar ele au asemenea probleme; sentimentul unicităţii este frecvent la debutul terapiei de grup deoarece, urmare a izolării sociale, oamenii nu află despre sentimentele şi experienţele celorlalţi, nici nu îşi oferă oportunitatea de a avea încredere în ceilalţi sau de a fi acceptaţi şi validaţi de ei. Astfel, în fazele de început ale grupului, infirmarea sentimentelor de unicitate reprezintă o puternică sursă de uşurare pentru mulţi participanţi. *Transmiterea informaţiilor* reprezintă o instruire didactică cu privire la sănătatea mintală, boala mintală, explicaţii psihodinamice generale, sfaturi, sugestii, ghidare (oferite de terapeut sau ceilalţi membri). Grupurile specializate pentru persoane cu o anumită tulburare sau care se confruntă cu o criză de viaţă au o pronunţată componentă psihoeducaţională (factorul terapeutic *transmiterea informaţiilor* – Yalom, Leszcz, 2008) şi oferă instrucţiuni explicite cu privire la natura tulburării/situaţiei de viaţă, examinând concepţiile eronate ale clienţilor şi reacţiile de autoînfrângere. Acest factor terapeutic funcţionează ca factor de legare iniţială, înainte ca alţi factori terapeutici să devină operativi. Transmiterea informaţiilor sub formă de sfaturi venite din partea celorlalţi membri ai grupului face parte viaţa iniţială a grupului (Yalom, Leszcz, 2008). Chiar dacă în această fază nu determină un beneficiu real şi poate reflecta o rezistenţă la implicarea mai intimă, transmiterea sfaturilor între membrii grupului exprimă, în mod indirect, grijă şi interes reciproc. Acceptarea de către grup duce la acceptare de sine şi, implicit, la valorizare. *Factorii existenţiali*, ca factori terapeutici, transmit idei de tipul: *viaţa este uneori incorectă, moartea şi alte dureri nu pot fi evitate, indiferent cât sunt de apropiat de alţi oameni, viaţa trebuie s-o înfrunt singur, trebuie să-mi asum responsabilitatea pentru felul în care trăiesc, indiferent câtă ghidare şi suport primesc* (Yalom, Leszcz, 2008) sunt foarte importanţi, considerăm noi, pentru procesele individuale ale membrilor de grup, mai ales în cazul grupurilor care reunesc persoane care se confruntă cu aceleaşi situaţii-limită de viaţă.

Psihodrama este una dintre abordările terapeutice care utilizează major grupul şi forţa sa terapeutică. Tehnicile de psihodramă invită participanţii la munca de grup să pună în scenă, prin intermediului jocului de rol, ca tehnică principală, situaţii de viaţă trecute, prezente sau viitoare, pentru a depăşi / ameliora dificultăţile personale şi interpersonale. Principiul de bază (Blatner, 2000) constă în învăţarea prin acţiune şi exersarea rolurilor ca parte a personalităţii. Rolul reprezintă o formă de funcţionare pe care şi-o asumă individul în momentul specific în care reacţionează la o situaţie specifică, în care sunt implicate şi alte persoane sau obiecte (Moreno, 2009). Performanţa individului în rol depinde de perceperea corectă a rolului şi de punerea în scenă, în sensul de selectare corectă din repertoriul de roluri şi trecerea mobilăde la un rolla altul.

Etapele de lucru în psihodramă sunt încălzirea, punerea în scenă şi împărtăşirea. Scopul etapei de încălzire este acela de a dezvolta interelaţionarea, de a dinamiza conţinuturile individuale şi de a crea un cadru de emergenţă şi rezonanţă interpersonală (Leventon, 2001). Are loc sub forma exerciţiilor corporale, jocurilor distractive sau exerciţiilor structurate pe anumite teme. Punerea în scenă sau "jocul efectiv" presupune fie pregătirea şi derularea temei propuse de protagonist, fie desfăşurarea unor exerciţii structurate de identificare (cu persoane, personaje, obiecte, stări, situaţii), jocuri colective libere, structurate sau semistructurate, exprimare grafică, corporală (gesturi, posturi, mişcări) sau muzicală (Blatner, 2000). Etapa de prelucrare şi integrare a conţinuturilor "puse în scenă" conţine feed-back-uri suportive adresate protagonistului, identificări de rol, înţelegerea simbolismului propriilor acţiuni în rol şi integrarea acestora într-un nivel superior de conştientizare (Moreno, 2009). Factorii terapeutici ai psihodramei (Kellerman, 1996) sunt

descrişi ca fiind catharsis-ul (declanşarea emoţională), fenomenul "tele" (atragerea/respingerea interpersonală legată de experienţa "aici-şi-acum" şi necontaminată de elemente din trecut, Moreno, 2009), insight-ul acţiune (descoperiri în plan cognitiv, cu procesări la nivel corporal, perceptual-motor şi intuitiv), factorul "ca-şi-cum" (contribuţia şi îmbogăţirea imaginarului ca resursă de creativitate), traducerea în act (comportamente vizibile în viaţa de zi cu zi).

Psihoeducaţia este un alt tip de intervenţie utilizată în grupul de suport organizat pentru părinţii copiilor cu TSA. Prezentată iniţial în 1999 şi revizuită în 2010, metoda "Eu sunt special" (Vermeulen, 2011) este utilizată pentru a investiga şi descifra autismul. Cunoscută şi ca metodă de psihoeducaţie, se adresează în egală măsură persoanelor cu autism, aparţinătorilor acestora şi specialiştilor. Metoda permite cunoaşterea în profunzime a caracteristicilor tulburărilor din spectrul autismului, evoluţia, formele de intervenţie, consecinţele pe plan personal şi social, precum şi posibilităţile de gestionare a tulburării şi de susţinere a persoanei afectate. Concepută iniţial ca o colecţie de fişe de lucru care au drept scop autocunoaşterea persoanei cu TSA, metoda psihoeducaţiei "Eu sunt special" poate fi aplicată pentru a înfăţişa omul din spatele autismului, cu personalitatea, talentele, interesele, competenţele şi diferenţele sale faţă de ceilalţi oameni.

Psihoeducaţia reprezintă o formare în "aptitudinile necesare vieţii" (Vermeulen, 2011) şi include atât predarea cunoştinţelor despre autism, cât şi formarea de atitudini şi competenţe. Înrudită fiind cu ştiinţele educaţiei şi cu psihologia, psihoeducaţia implică o evaluare a situaţiei iniţiale prin ansamblul caracteristicilor persoanei (nivelul de înţelegere, motivaţia) şi a mediului înconjurător (fizic şi, mai ales, social), precum şi stabilirea obiectivelor de intervenţie, planificarea acţiunilor specifice necesare şi evaluarea finală a rezultatelor. Etapele de lucru se referă la corpul şi creierul persoanei cu autism, talentele pe care aceasta le are şi le poate valorifica, posibilităţile de comunicare, capacitatea de iniţiere şi menţinere a relaţiilor, imaginea de sine, blocajele de gândire şi acţiune.

În psihoeducaţie, pot fi utilizate diferite suporturi de lucru (Vermeulen, 2011): întâlniri individualizate şi/sau de grup, cursuri scrise sau on-line, suporturi video, joc de rol, interviuri, exerciţii.

Dificultăţile transpunerii în practică a competenţelor pentru viaţa cotidiană necesită implicarea anturajului persoanei cu autism. "Un program de psihoeducaţie izolat duce la efecte izolate" (Vermeulen, 2011), astfel încât colaborarea apropiată cu părinţii şi profesorii este o condiţie importantă a reuşitei. Lucrul în grup, şi în cazul psihoeducaţiei, construieşte o reţea structurată care susţine emoţional persoanele implicate. Impactul emoţional al informaţiilor despre TSA se face simţit după şedinţele de psihoeducaţie, iar lucrul în grup funcţionează ca o "plasă de siguranţă" emoţională. Mai mult, mediul fizic şi social este important pentru aplicarea şi consolidarea cunoştinţelor şi competenţelor achiziţionate. Cei din jurul persoanei cu autism trebuie să se adapteze, la rândul lor, la caracteristicile şi manifestările tipice pentru TSA. Gradul de acceptare exercită, în acest caz, o mare influenţă (Vermeulen, 2011).

Design-ul cercetării

În prezentul studiu ne-am propus reliefarea condiţiilor concrete de iniţiere şi organizare a grupului de suport adresat părinţilor copiilor cu autism, precum şi investigarea efectelor grupului de suport asupra anxietăţii şi stresului părinţilor copiilor cu autism.

Ipotezele formulate au fost următoarele:

- Suportul specializat adresat părinţilor cu autism poate reduce nivelul de anxietate al părinţilor copiilor cu autism.

- Suportul specializat adresat părinţilor cu autism poate reduce nivelul de stres al părinţilor copiilor cu autism.

- Psihoeducaţia, adaptată pentru problematica părinţilor copiilor cu autism, funcţionează ca un factor de detensionare a acestora.

La grupul de suport au participat 15 părinţi ai căror copii au fost diagnosticaţi cu TSA. Părinţii participanţi la grup au fost 12 mame şi 3 taţi, cu niveluri ridicate de stres şi anxietate, evaluate într-un studiu anterior al autoarei **(**Bănică L. 2014**).**

Intervenţia utilizată în cercetarea de faţă asociază principiile şi tipul de organizare a grupului de suport cu tehnicile de psihoeducaţie, având ca instrumente de lucru tehnicile psihodramatice. Grupul propus participanţilor este un grup constant, care are drept obiective, pe de o parte, informarea corectă a participanţilor asupra autismului şi, pe de altă parte, scăderea nivelului de anxietate şi stres al participanţilor (părinţi ai unor copii cu autism), deculpabilizarea şi formarea/dezvoltarea abilităţilor de gestionare a propriilor trăiri raportate la particularităţile copilului. Motivul pentru care am asociat aceste principii şi tehnici reiese din experienţa în lucrul cu copiii cu TSA şi părinţii lor, precum şi din mărturii ale unor părinţi care au copii cu TSA sau ale unor specialişti în domeniu. Din aceste surse a reieşit faptul că doar informarea asupra autismului, în lipsa împărtăşirii emoţionale, are un impact relativ scăzut asupra părinţilor copiilor cu TSA şi a calităţii vieţii lor.

Am intitulat acest grup "Grup de întâlnire pentru părinţii copiilor cu autism". Grupul are o durată totală de 90 de ore, cu o regularitate a întâlnirilor săptămânală, câte 6 ore. Grupul a debutat în luna aprilie 2014.

În cursul desfăşurării întâlnirilor de grup, au fost utilizate următoarele metode şi tehnici de cercetare:

- ✓ Observaţia participativă;
- ✓ Înregistrarea în scris a întâlnirilor de grup, sub forma protocoalelor scrise;
- ✓ Tehnici de psihoeducaţie (adaptate după Metoda "Eu sunt special", Vermeulen, 2011), centrate pe categorii de problematici ale copilului cu TSA, precum:
  - modul de funcţionare al creierului persoanei cu autism,
  - sensibilităţile senzoriale,
  - relaţionarea,
  - atingerea,
  - somnul şi alimentaţia,
  - deprinderile de viaţă cotidiană,
  - stereotipiile,
  - crizele de tantrum.
- ✓ Tehnici de psihodramă: jocul de rol, oglindirea, identificarea, lucrul în diadă, exprimarea grafică, jocuri colective structurate şi semi-structurate;
- ✓ Evaluarea intermediară a nivelurilor de stres şi anxietate. După primele 7 întîlniri de grup, a fost evaluat nivelul de anxietate şi stres al participanţilor, utlizând aceleaşi probe ca la evaluarea iniţială (desfăşurată în studiul anterior).
  - Chestionarul de anxietate Leahy (Leahy, E., Holland Z., 2010) (Anexa 1). Este o scală care permite subiecţilor să relateze simptomele de anxietate specifice pe care le resimt. Scala nu include doar simptomele specifice ale anxietăţii generalizate (aşa cum sunt specificate în DSM-IV), ci şi alte simptome (de exemplu, senzaţie de scurtare a respiraţiei, ameţeala, palpitaţii).
  - Chestionarul pentru evaluarea anxietăţii ASQ (Scholling, L.P., Emmelkamp P., 1992) (Anexa 2). ASQ surprinde dimensiunile cognitive, somatice şi comportamentale ale anxietăţii. Cei 36 de itemi ai scalei au fost construiţi şi validaţi de Lehrer si Woolfolk (1982). Răspunsurile se dau pe o scala cu 8 trepte, 0 indicând performanţa minimă şi 8 maximă. Se calculează un scor

pentru fiecare dimensiune (cognitivă, somatică şi comportamentală) şi un scor global pentru anxietate prin sumarea scorurilor parţiale.

- Scala de impact a situaţiilor critice (Keane T., 1997)(Anexa 3.). Această scală măsoară impactul situaţiilor critice şi evaluează nivelul de tulburare subiectivă asociată unui nivel de viaţă traumatizant (Horowitz, Wilner, Alvarez, 1979). Am ales acest instrument pornind de la premisa că, pentru părinţii copiilor cu TSA, aflarea diagnosticului de autism este un eveniment cu impact trumatizant. În această scală subiectul alege dintre evenimentele de viaţă recente pe cel mai strsant. Astfel, se evaluează, pe o scală de la 0 la 3, frecvenţa cu care simptomele descrise de itemi sau manifestat pe parcursul săptămânii precedente, păstrând ca punct de referinţă evenimentul ales. Scorurile fiecărui item pot fi adunate pentru a obţine un scor total al gradului de tulburare subiectivă. Itemii pot fi utilizaţi în calculul celor două componente ale tulburării: a) prezenţa de gânduri sau imagini intruzive legate de eveniment, şi b) evitarea sau negarea unor elemente ale situaţiei traumatice.

Rezultate. Discuţii şi interpretări

Din cei 15 participanţi, au fost prezenţi la toate întâlnirile 12, ceilalţi trei participanţi find absenţi la două dintre întâlniri. Am ales desfăşurarea întâlnirilor sub forma unui grup constant, închis, pentru a stimula coeziunea grupului, intimitatea relaţiilor şi profunzimea împărtăşirilor, ca factori terapeutici.

De la prima întâlnire de grup, am cerut participanţilor să amâne deciziile legate de participarea/neparticiparea la grup, până după a treia întâlnire, pentru a da posibilitatea factorilor terapeutici (în special universalitatea, inocularea speranţei şi transmiterea informaţiilor) să devină operaţionali. Această "strategie" a funcţionat, s-au depăşit "comportamentele de faţadă", participanţii s-au angajat în interacţiuni autentice şi s-au ascultat reciproc, manifestând interes şi respect unul faţă de celălalt. Astfel, nici unul dintre participanţii selectaţi iniţial nu a renunţat prematur la întâlnirile de grup.

În privinţa punctualităţii (ca indicator al implicării şi responsabilităţii asumate), participanţii au respectat programul stabilit. Întârzierile produse la unii dintre participanţi au fost de fiecare dată legate de situaţii neprevăzute, legate de copii (reamintim faptul că participanţii sunt principalii îngrijitori ai unui copil cu autism şi pot apărea frecvent diverse probleme). Însă, aceste întârzieri nu au perturbat procesul de grup sau procesele individuale ale participanţilor. Membrii de grup respectivi s-au integrat cu uşurinţă în activitatea şi dinamica grupului, iar grupul a acceptat şi tolerat aceste aceste situaţii. Considerăm aceasta ca un alt indicator al modului în care a funcţionat interesul şi respectul reciproc, ca forme ale acceptării şi valorizării de către grup a fiecărui membru.

La prima întâlnire s-au discutat regulile de comunicare în grup (fiecare are timpul său, exprimările au ca adresabilitate propria persoană, nu sunt permise judecăţile de valoare) şi s-a stabilit importanţa confidenţialităţii. Fiecare dintre membrii grupului şi-a dat acordul în ceea ce priveşte "secretul de grup".

Motivaţiile participării la grup (dincolo de "invitaţia" autoarei, ca moderator al grupului), prezentate de fiecare membru al grupului în cursul primei întâlniri (ca "aşteptări") au fost legate de:

- gestionarea mai uşoară / mai corectă a comportamentelor copilului;
- nevoia de a împărtăşi cu alţi părinţi care au copii cu autism;
- speranţa de a afla informaţii noi pentru a-şi ajuta copilul;
- îndoieli privind propria persoană (în această categorie am decelat ulterior, în procesele individuale ale participanţilor / temele personale, stări de frustrare, furie, culpă, "revoltă" împotriva diagnosticului copilului, temeri legate de viitorul copilului).

Fiecare întâlnire de 6 ore a fost structurată în 2 module (de câte 3 ore), cu o pauză intermediară de 30 de minute şi a urmat tipul de organizare psihodramatică: blitz de venire (evenimente petrecute de la ultima întâlnire, starea fizică şi psihică "aici-şi-acum", teme personale, disponibilitatea pentru implicare), încălzire, exerciţii / joc / acţiune, prelucrare, blitz de plecare (cum a fost întâlnirea, ce las, ce iau).

În faza de debut a grupului s-a pus accent pe intervenţia de tip psihoeducativ şi pe exerciţii de intercunoaştere şi coeziune a grupului. În primul modul al primelor 3 şedinţe s-au prezentat participanţilor informaţii despre:

- funcţionarea creierului copilului cu TSA (observarea fragmentată şi atenţia excesivă la detalii, cu pierderea imaginii de ansamblu, gândirea în imagini, procesarea de profunzime, gândirea uniderecţională, înţelegerea literală, rigiditatea);
- sensibilităţile senzoriale (sensibilitatea la zgomote care pentru ceilalţi par neimportante, sensibilitatea "bizară" la anumite mirosuri, gusturi şi texturi, în sensul unei hipersensibilităţi sau, dimpotrivă, hiposensibilităţi, dificultatea de adaptare la diferenţe de temperatură a mediului);
- dificultăţile de relaţionare şi comunicare (dificultatea sau incapacitatea de a iniţia / menţine contact vizual, incapacitatea de a iniţia relaţionarea, întârzieri în apariţia şi dezvoltarea limbajului verbal, incapacitatea de a înţelege scopul şi rolul exprimării verbale, ecolalia, limbajul disfuncţional);
- specificul alimentaţiei şi somnului (preferinţa obsesivă doar pentru un tip de aliment, uneori în funcţie de culoare, somn agitat, treziri dese în timpul nopţii);
- posibile co-morbidităţi (ADHD, hiperactivitate, retard);
- dificultăţi în imitarea comportamentelor motorii sau verbale sau absenţa totală a tendinţei de a imita;
- gesturi stereotipe şi utilizarea obiectelor în scopuri disfuncţionale;
- absenţa jocului;
- dificultăţile sau incapacitatea de a decodifica expresiile emoţionale ale ccelorlalţi;
- crizele de tantrum (şi identificarea comportamentelor demonstrative versus manifestări reale ale frustrării sau stresului copilului, de exemplu expunerea la zgomote, situaţii sociale, incapacitatea de exprimare a nevoilor).

Fiecare dintre participanţi a împărtăşit din experienţa personală legată de propriul copil, la fiecare temă în parte.

În celălalt modul de 3 ore al primelor 3 întâlniri de grup, participanţii au avut posibilitatea să îşi expună dificultăţile majore cu care se confruntă şi li s-au propus exerciţii psihodramatice de intercunoaştere: sociometrie pe diverse criterii (locul naşterii, anotimpul în care a fost născut, dacă au un copil sau mai mulţi, profesie, vârstă, statutul marital, dificultăţi cu care se confruntă în viaţa de zi cu zi şi în relaţionarea cu propriul copil), exerciţiiîn diadă, exerciţii non-verbale, oglindirea în diadă.

Următoarele întâlniri au continuat demersurile de psihoeducaţie (pe temele deja enumerate), dar formulate într-o manieră psihodramatică şi, de asemenea, s-au concentrat asupra conţinuturilor aduse de participanţi din experienţa şi trăirile personale.

Unul dintre primele exerciţii structurate propuse participanţilor a fost "Trecerea prin poarta autismului". Participanţii au fost invitaţi să treacă printr-o poartă simbolică care separă lumea "celorlalţi" de lumea autismului, să exploreze emoţional şi cognitiv această trecere şi apoi să exprime grafic, într-un desen, această experienţă. În prelucrare, participanţii au împărtăşit sentimente de ireal, bizar, marginalizare, tendinţa de a se "confunda" cu propriul copil (într-o formă de co-dependenţă) şi de a se îndepărta de realitatea socială. Acest exerciţiu a prilejuit apropierea de ceea ce trăieşte propriul copil (mai ales pentru părinţii care nu reuşeau să-şi înţeleagă propriul copil), precum şi identificarea unor teme personale

(sentimentul de "zid" între părinte şi copil, tendinţa de a modifica realitatea în funcţie de propriul copil, tendinţa de negare a diagnosticului).

Pentru gestionarea frustrărilor legate de statutul "special" al propriului copil cu autism, am propus jocul colectiv semi-structurat "Elefantul Elmer" (adaptat după Metoda "Eu sunt special", Vermeulen, 2011). Elmer este un elefant cu multe culori, care trăieşte printre semenii săi, elefanţii care, fiecare, au o unică altă culoare. Participanţii s-au implicat în joc şi au experimentat ce înseamnă "a fi special", într-un schimb de rol cu copilul cu autism. Prelucrarea în urma jocului a adus, în rândul participanţilor, integrări emoţionale legate de sentimente de frustrare legate de manifestările şi statutul propriului copil şi integrări cognitive privind aşteptările de la propiul copil.

S-au desfăşurat şi jocuri de protagonist, cu teme personale ale participanţilor. De exemplu, jocul de protagonist cu tema "Cum gestionez crizele copilului meu". Protagonistul a expus o situaţie concretă, în care copilul face o criză de tantrum într-un loc public. Ceilalţi participanţi au fost invitaţi în rol (alter-ego, copilul cu autism, persoanele care asistă la situaţie) şi fiecare dintre ei a experimentat în situaţia securizantă a grupului trăirile în rol. Prelucrarea a adus multe împărtăşiri de tipul "şi eu, ca şi tine, am simţit, am trăit...", precum şi prelucrări cognitive de tipul "cum aş face altfel". Protagonistul a primit din partea celorlalţi membri feed-back-uri legate de gestionarea situaţiei, diferenţierea situaţiilor în care criza de tantrum a copilului este rezultatul unei frustrări reale sau o modalitate de a atrage atenţia. Acest joc de protagonist a provocat fenomene de rezonanţă şi ricoşeu în rândul participanţilor. Cei care au preluat roluri, dar şi "spectatorii" au realizat integrări emoţionale, cognitive şi acţionale.

Un alt joc de protagonist care a provocat fenomene extinse de rezonanţă şi ricoşeu a fost "Eu faţă-în-faţă cu diagnosticul copilului meu". Protagonistul a retrăit, alături de membrii grupului, situaţia în care i s-a comunicat daignosticul copilului, sentimentele trăite şi scenariile elaborate în acel moment în realitateaq interioară. Jocul a prilejiut protagonistului reîncadrarea situaţiei de referinţă şi remodelarea scenariilor.

Evaluarea intermediară după primele 7 întâlniri de grup a relevat următoarele:

- ✓ Toţi cei 5 participanţi care au copii cu vârsta cronologică între 2 şi 6 ani (perioada de terapie a copilului: 6 luni-4 ani) au înregistrat scăderi ale nivelului de anxietate, măsurat cu Chestionarul de anxietate Leahy. La evaluarea iniţială a nivelului de anxietate (desfăşurată în studiul anterior şi pe baza căreia au fost selectaţi pentru grup) aceşti participanţi au înregistrat anxietate severă, iar la evaluarea intermediară – anxietate moderată. De asemenea, aceşti participanţi au înregistrat scăderi ale dimensiunii somatice (manifestată prin probleme de respiraţie, transpiraţii, migrene) şi ale celei cognitive (gânduri negative, catastrofice) ale anxietăţii, măsurate prin Chestionarul pentru evaluarea anxietăţii, evoluând de la scoruri ridicate (la evaluarea iniţială) către scoruri medii sau mici (în cazul unuia dintre participanţii din această categorie, s-a înregistrat scăderea până la un scor mic la dimensiunea somatică a anxietăţii). Nici unul dintre participanţi nu a înregistrat evoluţii în ceea ce priveşte dimensiunea coportamentală a anxietăţii, măsurată cu Chestionarul pentru evalauarea anxietăţii. La evaluarea intermediară cu Scala de imapact a situaţiilor critice, participanţii din această categorie au înregistrat scăderi ale nivelului de stres în ceea ce priveşte dimensiunea legată de gânduri şi imagini intruzive legate de situaţia confruntării cu diagnosticul copilului. Doar unul dintre participanţii din această categorie a înregistrat e evoluţie, dar nesemnificativă, în ceea ce priveşte nivelul de stres legat de negarea şi evitarea stresorului (legat de problematica copilului).

- ✓ În ceea ce priveşte participanţii care au copii cu vârsta cronologică între 7 şi 10 ani (perioada de terapie a copilului: 5 ani- 7/8 ani), 3 din 5 au înregistrat scăderi ale nivelului de anxietate la evaluarea intermediară cu Chestionarul de anxietate Leahy, evoluând de la anxietate severă la anxietate moderată. Unul dintre participanţi a înregistrat la evaluarea intermediară cu Chestionarul de anxietate Leahy o evoluţie de la nivel sever al anxietăţii la nivel redus. Este de menţionat faptul că acest participant a avut joc de protagonist, cu tema "Copilul meu nu vorbeşte. Ce mă fac cu asta?". La evaluarea intermediară cu Chestionarul pentru evalauarea anxietăţii, participanţii din această categorie au înregistrat scoruri medii pentru dimensiunea cognitivă şi cea comportamentală (comparativ cu evaluarea iniţială, la care înregistraseră scoruri ridicate). La această categorie de participanţi, dimensiunea somatică a anxietăţii nu a înregistrat decât scoruri scăzute sau moderate la evaluarea iniţială, scoruri care nu au înregistrat evoluţii la evaluarea intermediară. La evaluarea intermediară a stresului, această categorie de participanţi a înregistrat scăderi, de la scoruri ridicate la scoruri medii, în ceea ce priveşte negarea şi evitarea situaţiilor stresante. Considerăm că această evoluţie este legată şi de implicarea participanţilor în jocurile structurate propuse în întâlnirile de grup (de exemplu, Elefantul Elmer) şi, în cazul a doi dintre participanţi, jocurile de protagonist desfăşurate, pe teme personale legate de aşteptările faţă de propriul copil şi gestionarea crizelor de tantrum ale copilului.
- ✓ Doar doi dintre participanţii cu copii cu vârsta cronologică peste 12 ani (perioada de terapie a copilului între 8-10 ani şi mai mult) au înregistrat scăderi ale nivelului de anxietate, măsurat prin Chestionarul de anxietate Leahy, de la nivel sever la moderat, respectiv scăzut, comparativ cu evalauarea iniţială. De asemenea, un alt participant a înregistrat îmbunătăţiri ale nivelului de anxietate, măsurat prin Chestionarul pentru evaluarea anxietăţii, pe dimensiunea cognitivă (de la nivel mediu la nvel scăzut). În ceea ce priveşte nivelul de stres, trei dintre participanţii din această categorie au înregistrat scăderi (de la ridicat la mediu, respectiv scăzut, în cazul unui participant) în ceea ce priveşte atât dimensiunea gândurilor şi imaginilor intruzive, cât şi dimensiunea de evitare / negare a situaţiei stresante. La această categorie de participanţi s-au înregistrat cele mai reduse îmbunătăţiri, comparativ cu celelalte categorii de participanţi. De altfel, din această categorie au fost şi participanţii care au înregistrat şi cele mai numeroase absenţe sau întârzieri la întâlnirile de grup.

Concluzii

Ipotezele formulate au fost confirmate parţial.

Părinţii copiilor cu autism (de diferite vârste cronologice) s-au implicat în întâlnirile de grup şi au tratat cu responsabilitate implicarea lor în discuţiile şi exerciţiile propuse.

Evoluţiile în nivelurile de anxietate şi stres ale participanţilor la grup (evaluate într-o etapă intermediară a desfăşurării grupului) le apreciem ca fiind parţiale. Considerăm că aceste evoluţii, în sensul scăderii pe anumite dimensiuni ale anxietăţii şi stresului, se datorează factorilor terapeutici care acţionează în grup, coroboraţi cu metodele de psihoeducaţie.

Categoria de participanţi la care factorii terapeutici coroboraţi cu psihoeducaţia au acţionat cu cele mai bune rezultatele este cea a părinţilor a căror copii au vârsta cuprinsă între 2 şi 6 ani (perioada de terapie a copilului între 6 luni şi 4 ani). Ân cazul acestor participanţi, problematica anxietăţii şi stresul legat de situaţia şi manifestările propriului copil sunt relativ recente şi restructurarea conţinuturilor interioare este mai accesibilă. Categoria de participanţi

la care s-au înregistrat cele mai puţin relevante evoluţii la evaluarea intermediară a nivelurilor de anxietate şi stres este cea a părinţilor cu copii având vârsta cronologică peste 12 ani (perioada de terapie a copilului între 8 şi 10 ani şi mai mult). În cazul acestei categorii de participanţi, considerăm că estenecesară o perioadă mult mai îndelungată de intervenţie terapeutică, cu accent pe probleme de psihoeducaţie legate de perioada adolescenţei propriilor copii şi specificităţile acesteia, precum şi pe teme personale legate de viitorul propriului copil.

În concluzie, considerăm că asocierea tehnicilor de psihoeducaţie cu cele terapeutice de grup au efecte pozitive asupra părinţilor copiilor cu autism, în sensul scăderii nivelurilor de anxietate şi stres. Dimensiunile acestor efecte sunt condiţionate, dincolo de implicarea părintelui în demersul terapeutic, de vârsta cronologică a copilului şi de perioada de când acesta face terapie specifică, cu alte cuvinte, de perioada de când părintele trăieşte în problematica autismului propriului copil. Cu cât intervenţia terapeutică şi suportul acordate părintelui sunt mai precoce (raportate la momentul disgnosticării copilului), cu atât sunt de aşteptat rezultate mai bune în gestionarea anxietăţii şi stresului parental.

Vom continua intervenţia terapeutică de grup, asociată cu psihoeducaţia şi vom reevalua nivelurile de anxietate şi stres ale participanţilor – părinţi ai copiilor cu autism, pentru a testa eficienţa demersului terapeutic propus.

Notă

*Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul „*Tineri cercetători de succes – dezvoltare profesională în context interdisciplinar şi internaţional”: POSDRU/159/1.5/S/132400, *proiect cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013*

Note bibliografice

Abidin, R. (1995), *Parenting Stress Index*, 3rd Edition: Profesional Manual, Odessa, Psychological Assessement Resources Inc.

Bănică Loredana (2014), *Parental stress and anxiety in autism spectrum disorders*, in Identities in metamorphosis: Literature, Discourse and Multicultural Dialogue, Section Psychology and Educational Science, Arhipelag XXI Press, Târgu Mureş, pp. 168-175

Blatner, A. (2000), *Foundations of Psychodrama. History, Theory and Practice*, NY, Springer

Dobrescu, Iuliana (2010), *Manual de psihiatrie a copilului şi adolescentului*, Editura Infomedica, Bucureşti

Dumas, J.E., Wolf, L.C., Fisman, S.N., Culligan, A. (1991), *Parenting stress, child behavior problems, and dysphoria in parents of children with autism, Down syndrome, behavior disorders, and normal development*, Exceptionality, Vol. 2, 97-110

Estes, A., Munson, J. (2009), *Parenting stress and psychological functioning among mothers of pre-school children with autism and develompental delay*, Autism, Vol. 13, 375-387

Exhorn, Karen Siff (2010), *Să înţelegem autismul*, Editura Aramis, Bucureşti

Green, S., Carter, A. (2011), *Predictors and Course of Daily Living Skills Developmental in toddlers with Autistic Spectrum Disorders*, Journal of Autism and Developmental Disorders, Vol. 19, 201-2012

Guimon, J., Webwer-Rouget, B. (2006), *Terapii scurte de grup*, Iaşi, Polirom

Harris, S.l., Handlerman, J.S. (2000), *Age and IQ as predictors of placement for young childern with autism: A four – to six year follow – up*. Journal of Autism and Developmental Disorders, 30 (2), 137-142

Jeans, L., Santos, R.M., Laxman, D., McBride, B., Dyer, W.J. (2013), *Examining ECLS-B: Maternal Stress and Deppresive Symptoms when Raising Children with Autistic Spectrum Disorders*, Topic in Early Childhood Special Education, Vol. 33, 162-171

Keane, T.M. (eds.) (1997), *Assessing psychological trauma*, NY, Guilford

Kellerman, P.F. (1996), *Focus on Psychodrama:The Therapeutic Aspects of Psychodrama*, London, Jessica Kingsley Publishers

Kieffer, C. (2002), *Phases of group development*, Group, 25, 91-105

Leahy, R., Holland, St. (2010), *Planuri de tratament şi intervenţie pentru depresie şi anixietate*, Cluj, Editura ASCR

Lecavalier, L., Leone, S., Wilty J. (2006), *The impact of behaviour problems on caregiver stress in young people with autism spectrum disorders*, Journal of Intellectual Disability Research, Vol. 50, Issue 3, 172-183

Ledoux, J., Gorma, J. (2001), *A call to action: Overcoming anxiety through active coping*, American Journal of Psychiatry, 158, 1953-55

Leventon, E. (2001), *A clinicians's Guide to Psychodrama*, NY, Springer

Mitrofan, Iolanda (2006), *Psihoterapie. Repere teoretice, metodologice şi aplicative*, Bucureşti, Editura SPER

Moreno, J.L. (2009), *Scrieri fundamentale. Despre psihodramă, metoda de grup şi spontaneitatei*, Bucureşti, Editura Trei

Tomakin, S., Harris G.E., Hawkins, J. (2004), *The relationship between behaviours exhibited by children with autism and maternal stress*, Journal of Clinical Child & Adolescent Psychology, Vol. 29, 16-23

Scholling A., Emmelkamp, P. (1992), *Self report assessment of anxiety. Across validation of the Leher-Woolfolk anxiety symptom questionnaire in three population*, Behavioral Research and Therapy, 167-180

Vermeulen, P. (2011), *Eu sunt special. Manual de psihoeducaţie pentru persoanele cu autism, aparţinători şi specialişti*, ANCAAR, Prest Group Interbational

Yalom, I., Leszcz, M. (2008), *Tratat de psihoterapie de grup. Teorie şi practică*, Bucureşti, Editura Trei

AVANT-GARDE VERSUS MODERNITY

Mirela RADU, "Titu Maiorescu" University of Bucharest
Cristina Veronica ANDREESCU, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest

Abstract: Modernism, emerged in the twentieth century literature includes all those artistic movements trying a detachment from tradition, denying, sometimes in extreme forms, the previous literary movements or periods. Occurred from the symbolism, as a reaction against "semanatorism" that characterized the late nineteenth century, modernism seeks to align the artistic expression with modern life, with the period's sensitivity thereby contributing to the enrichment of artistic creation. In Romanian literature, the person who theorized the modernist movement was Eugen Lovinescu who, through the circle around "Sburătorul " contributed to the alignment of the Romanian literature to a new phase of evolution. The principles of "Sburătorul" are connecting to the spirit of the century; synchronization with European literature in cultural and literary forms by imitation, but by differentiation as well; mutation of aesthetic values (under the influence of history); assertion of aesthetic autonomy, objectifying prose; preference for the urban theme for complex psychologies and analytical spirit; promoting new talent and "revision" of the classics; trust in progress and refusing excessive autochthonous literature.

Keywords: traditionalism, anachronism, radicality, dogmatism, rebellion

Tradiţionalismul românesc are două perioade: la începutul sec. XIX (sămănătorismul) şi cea de după primul război mondial urmat de poporanismul postbelic la care se adaugă diverse orientări ideologice şi politice ce reiterează problematica tradiţiei şi a specificului românesc. *Sburătorul* a apărut în două serii (1919-1922 şi 1926-1927), propunându-şi stimularea dezvoltării moderne a literaturii române în context european. Programul susţinut de Lovinescu poartă numele de modernism. Nucleul redacţional al revistei era alcătuit, în 1919, din Lovinescu, Liviu Rebreanu, Victor Eftimiu, Ion Minulescu, Cathon Teodorian şi Dimitrie Nanu. La aceştia se adaugă Ion Barbu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Ilarie Voronca, B. Fundoianu etc. Programul revistei capătă contur în 1922, când revista se numea *Sburătorul literar* şi cuprindea următoarele principii: respectarea valorilor estetice, acceptarea şi promovarea de tinere talente, sincronizarea cu literatura de la nivel european, promovarea inovaţiei, modernizarea limbajului. Au fost încurajate poezia absconsă, ermetiăa şi simbolică, lirica incantatorie, proza obiectivă, citadină şi analitică, cu sursă de inspiraţie în universul urban, crearea de personaje complexe. Este încurajată individualitatea şi critica negativă, de orientare.

Eugen Lovinescu, în accepţiunea Prof. Valentinei Curticeanu, a dat dovadă de două tendinţe aparent contradictorii: pe de o parte o înclinaţie spre măsură, echilibru, raţiune, ordine şi sistematizare (datorate formaţiei lui clasiciste), iar pe de altă parte o aspiraţie spre noutate, inovaţie şi modernitate "situaţie neaşteptată pentru un temperament tradiţionalist de cultură clasică."[1] "Cea de a doua înclinaţie va fi cea definitorie, emblematiăa pentru locul lui Lovinescu în critica românească, iar semne ale ei se întrevăd încă din foiletoanele scrise la *Epoca*, adunate în volumul de debut *Paşi pe nisip* (I,II,1906). Se află aici germenii viitorului

[1] Eugen Lovinescu, *Răspunsul d-lui E. Lovinescu la scrisoarea « Cercului literar » din Sibiu* în Revista *Viaţa*, 23 mai 1943

antisămănătorism al criticului (…) deranjat de anacronismul obstinaţiilor ruraliste, etnice şi etice din creaţia unor scriitori ai grupării respective."[2]

Lovinescu "sesizează foarte corect sensul avangardismului, caracterizându-l în linii esenţiale."[3] Sistemul lovinescian se caracterizează prin "relativism estetic şi critic"[4] din care răzbate vocaţia spre clasicism (Lovinescu preţuia clasicismul pentru ordinea şi claritatea acestuia), ceea ce l-a îndemnat pe mare critic să pună accent pe "adevăr şi echilibru ca idealuri morale generale."[5]Atât cenaclul cât şi revista conduse de Lovinescu pledează activ pentru sincronizarea literaturii şi culturii române interbelice cu cele de la nivel european. Deşi cele două caracteristici ale sistemului lovinescian sunt aparent divergente (pe de o parte aspiraţia spre ordine, rigoare şi adevăr şi, pe de altă parte, acceptarea şi promovarea modernităţii) ele se vor împleti armonios creând un sistem eterogen şi inedit. Pivotul central al teoriei sincronismului susţinută de Lovinescu îl reprezintă principiul imitaţiei: societăţile subdezvoltate le copiază pe cele mai avansate iar imitaţia nu se opreşte doar la cultură, ci acţionează şi în plan social, economic şi politic. Alături de conceptul imitaţiei, Lovinescu tratează şi pe cel al originalităţii şi diferenţierii.

În proză, Lovinescu pledează pentru îndepartarea de sămănătorism, de lirismul dulceag al acestei mişcări literare şi îndreptarea spre o proză obiectivă, cu subiecte plasate în mediul citadin, încărcată de psihologii autentice. Adevăratul modernism în proză, potrivit criticului, se sprijină pe acţiuni veridice, autentice cu conflicte puternice în care se încleştează prihologii individuale. Făcând o comparaţie între simbolism şi modernism, criticul nota sfera mult mai largă a celui de-al doilea, deoarece modernismul poate include simbolismul, expresionismul, suprarealismul şi chiar unele forme mai revolute, avangardiste. Amendând sămănătorismul şi poporanismul, Lovinescu nu respinge total formele vechi, ci doar pe acelea sclerozate, epuizate, incapabile să depăşească unele stereotipuri.

În ceea ce priveşte mişcarea avangardistă, departe de a o respinge, criticul observă caraterul radical, de frondă, de "violare a conceptului estetic de până acum a limbii, a sintaxei, a punctuaţiei, în care vedem punctul extrem al principiului individualism adus de simbolism şi de modernism în genere"[6] şi, totodată, caracterul internaţional al acestei mişcări. Deci, în ceea ce priveşte avangardismul, observându-i originalitatea, caraterul individualist şi noutatea (care reprezentau trei din cele mai importante principii lovinesciene), Lovinescu îl sprijină cu dragă inima. Referitor la poezie, singura modalitate de sincronizare cu restul Europei o constituie stimularea individualităţii poetice şi autenticitatea trăirilor artistice.

Vorbind despre avangarda şi modernism, Adrian Marino refuză o supraordonare sau subordonare a celor două concepte afirmând "avangarda constituie, de fapt, extremismul modernismului." De fapt, în cadrul modernismului există, în fiecare stadiu, o avangardă ce promovează o ruptură cu tradiţia, o luptă cu formele sclerozate sau învechite. Din acest punct de vedere, Marino consideră avangarda drept o " reacţiune anticlasică a spiritului literar modern"[7] iar acestă ruptură a avangardei îmbracă forme dintre cele mai diverse. Criticul merge şi mai departe, afirmând că acestă opziţie noutate-tradiţie, clasic-modern, fac din avangardă, *largo sensu*, o mişcare eternă "o adevarată sistolă şi diastolă a istoriei literaturii."

Matei Călinescu face diferenţa între modernism şi avangardă descoperind totuşi diferenţe notabile între cele două mişcări:"în toate privinţele, avangarda este mai radicală decât modernitatea, mai puţin flexibilă şi mai puţin tolerantă la nuanţe, ceea ce o face,

[2] Valentina Marin Curticeanu, *Eugen Lovinescu*, Editura Excellens Univers, Bucureşti, 1998, p. 10
[3] Idem, p. 118
[4] Idem, p. 11
[5] Idem, p. 12
[6] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*, Editura Minerva. Bucureşti, 1975, p. 226
[7] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 198

bineînţeles, mai dogmatică-atât în sensul autoafirmării cât şi al autodistrugerii."[8]Diferenţe notabile apar, potrivit lui Matei Calinescu, între avangarda artistică şi cea politică. Astfel, cea artistică proclama caracterul independent, revoluţionar al artei pe când mişcarea politică cerea supunerea artei cercurilor revoluţionarilor politici.

Sainte-Beuve era primul critic ce folosea termenul de avangardă în Conversaţiile de luni pentru ca, în 1856, să facă referire la Hippolyte Rigault numindu-l "zeul avangardist" în recenzia Istoria Certei între Antici şi Moderni. În 1860 Baudelaire îşi afirma făţis dezaprobarea faţă de autorii de avangarda, care la momentul respectiv îi desemna pe cei angajati politic.

Abia in 1870, termenul îi desemneze pe artiştii ce transpuneau inovaţia în domeniul artei. În 1912, cu ocazia primei expoziţii futuriste, Guillaume Apollinaire folosea termenul de avangardă în sensul de artă extremistă. Despre acelaşi Apollinaire se spune că a fost primul ce a folosit termenul de cubism (în 1913) dar, la momentul respectiv, el se referea la noua pictură. Abia după 1913 Apollinaire publică *Manifest-sinteză. Anti-tradiţia futuristă* în care, referindu-se la avangardă, vedea în acesta "spiritul nou" în artă. În al doilea deceniu al secolului trecut, termenul desemna toate mişcările novatoare iar la început (după cum observa Renato Poggioli) el se aplica ţărilor neolatine, pentru ca ulterior să se răspândească şi în ţările germanice şi anglofone.

Matei Călinescu consideră că nu se poate discuta cronologic de avangardă înainte de 1875 "avangarda propriu zisă nu a existat mai înainte de ultimul sfert al secolului 19 deşi fiecare epocă îşi are rebelii şi contestatarii săi" [9] iar "avangarda, privită ca un vârf de lance al modernităţii estetice în general, reprezintă o realitate recentă." Acelaşi lucu il reiterează şi Roland Barthes în *Eseuri critice*, publicat în 1956: "noţiunea este foarte recentă (…) avangarda a fost întotdeauna un mijloc de a rezolva o contradicţie istorică specifică: aceea a unei burghezii demascate, ce nu îşi mai putea afirma universalismul originar decât în forma unui protest violent îndreptat împotriva ei însăşi; mai întâi printr-o violenţă estetică (…) apoi printr-o violenţă etică (…) dar niciodată printr-o violenţă politică."[10]

Se poate distinge o asemănare între avangardism şi decadentism: avangarda implicându-se în mod conştient în favoarea declinului formelor tradiţionale, intensificând decadenta si epuizarea.Vorbind despre moartea avangardei, criticul considera ca prin insasi natura sa nihilisată, avangarda este damnată să se autodistrugă, să se autoreinventeze şi să se sinucidă ciclic.

În ceea ce priveşte modernismul, cu care avangarda a mers în paralel, Mircea Cărtărescu, citându-l pe Matei Călinescu, face conexiunea, ca şi Gianni Vattimo, între idea de modernitate şi cea de prezent ca valoare supremă: "pentru artistul modern trecutul imită prezentul şi nu prezentul trecutul"[11] iar modernitatea este o trecere de la estetica permanenţei la cea a tranzitoriului şi imaginarului, schimbării şi inovaţiei. Germenii modernismului îi constituie, după părerea lui Mircea Cărtărescu, impresionismul (în pictura) şi simbolismul (în poezie), la rândul lor aceste mişcări trăgându-şi seva din concepţia baudelairiană conform căreia arta are o latură eternă (clasică) şi una trecătoare (modernistă).

"Marea artă a secolului nostru", scria Mircea Cărtărescu, "este, în mod straniu, pe de-o parte utopică, derivându-şi nevoia de ordine şi coerenţa din proiectul iluminist, iar pe de altă parte obscură, rătăcită în ceturile imaginarului şi scufundată în propria agonie, protestând împotriva aceluiaşi umanism iluminist, vinovat de falsificarea omului şi de pustiirea lumii actuale."[12]

[8] Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţi*i, Editura Univers, Bucureşti, 1995, p. 89
[9] Idem, p. 106
[10] Ibidem
[11] Idem, p. 15
[12] Idem, p. 60

Artiştii se înverşunează împortiva trecutului cu disperare, conştienţi de paradoxul esenţial al modernităţii: "distrugerea tradiţiei pentru a face loc unei noi tradiţii."[13] Cu privire la avangarda propriu zisă, ca versiune radicalizată a modernismului, Mircea Cărtărescu o consideră echivalentul cultului progresului tehnic, al vitezei, al "unui nou stil de viaţă, pentru care operele trecutului şi muzeele devin inutile şi lipsite de valoare."[14]

Revenind pe meleaguri naţionale, modernismul îşi are originea, pe tărâm românesc, în ultima jumătate a sec. XIX, continuat şi căpătând vigoare în perioada interbelică iar avangarda şi suprarealismul sincrone cu cele de pe plan european vor prelungi: "perioada de europenism real al culturii româneşti până după război."[15]

După cel de-al doilea război mondial, izolarea ideologică şi informaţională în spaţiul românesc dau naştere celui de-al doilea generaţii moderniste: generaţia ’60 caracterizată prin resurecţia lirismului şi triumful metaforei.

Al treilea val al modernismului îl constituie, după părerea lui Mircea Cărtărescu, generaţia ’80 "pentru ca de existenţa şi de acţiunea acestor autori se leagă implantarea în spaţiul românesc a conceptului de postmodernism sub aspect teoretic şi pragmatic."[16]

Cu privire la modern, Adrian Marino identifică câteva faze eseţiale apariţia ideii de noutate (nota dominantă a modernităţii fiind dată de "noutatea temporală, definită, ca atare, prin raportare la o etapă veche, depăşită, antică"[17]), odată aparută noţiunea acesta se consacră, o altă etapă importantă, o adevărată "placă turnantă" este deplasarea de la cronologie la calitate (modernul se autodefineşte prin antiteza cu realitatea literară clasică) şi o ultimă fază este reprezentată de faptul că modernitatea are întâi o subordonare istorică ("conştiinţa literară modernă devenind beneficiară unei polemici extraliterare"[18]). În opinia lui Marino, centrul orientării moderne în literatură îl constituie eliberarea de inhibiţii, complexe şi prejudecăţi conservatoare, respingându-se conformismul şi imitaţia. Anticanonicul, antinormativul şi antidogmaticul sunt caracteristici esenţiale ale modernităţii. Negaţia pe care modernismul istoriei o poate îmbrăca sunt formele superficiale şi absurde, dar numai gestul în sine, de a nega, este important."Tendinţa negării rămâne însă nu mai puţin eminamente modernă. Este cazul « avangardelor » din toate epocile, fenomene universale de negaţie, fundamental anticlasice»."[19] Abordând problematica mitului în literatura modernă, Adrian Marino, ca şi Harvey, observa o supravieţuire a acestuia, autorul dând spre exemplu în cazul lui Mircea Eliade. De fapt, criticul, observând caracterul temporar al oricărei mişcări literare afirmă: "modernii de azi sunt clasicii de mâine" iar noţiunea de modern, în opinia autorului, respinge o cronologie fixă. Disoluţia normei face loc dezordinii, cinismului şi neliniştii iar omul modern devine alienat, frustrat, victimă, fără certitudinea salvării.

Citându-l pe Petre Pandrea (*Portrete şi controverse,* I, 1945), Adrian Marino considera Oltenia (care i-a dat culturii pe Macedonski, Arghezi, Minulescu şi Brancusi) ca fiind leagănul modernismului artistic românesc. Principiul propagat de revistele *Integral* şi *Unu* este acela de a se crea valori estetice în spiritul timpului dar superioare celor din epocile anterioare. Noutatea, implicând antagonism, implică totodată şi agresivitate. Revista de artă modernă *De Stilj* (1917) proclama caracterul lucid şi critic al creatorilor de literatură modernă, finisarea textului nu este prioritară, subtextul este cel esenţial, neinteresând produsul, mai degrabă procesul de creaţie. Abolirea timpului ia forma fie a nonexprimării ("sinuciderii

[13] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanirtas, Bucureşti, 1999, p. 74
[14] Idem, pag. 77
[15] Idem, pag. 127
[16] Idem, p. 144
[17] Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate-Eseuri*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p. 16
[18] Idem, p. 19
[19] Idem, p. 27

limbajului" proclamate de Roland Barthes), fie a limbajului plural şi simultan, opera modernă exprimând totul sau nimic prin cultivarea aluziei, paradoxului, ambiguităţii.

Exemplul tipic de suprapunere, după părerea lui Marino, a modernităţii şi noului este Apollinaire iniţiatorul "spiritului nou", căci modernul este "condiţia esenţială a regenerării şi înnoirii artistice. "[20] În legătură cu articolele publicate între 1913 şi 1933, Marino crede că acestea întrunesc toate caracteristicile moderne: luciditate, tendinţa teoretică, spirit antitradiţionalist.

Noul "este întotdeauna insurecţional (…) exprimă un sentiment de indiferenţă, oboseală, saturaţie, rupere, chiar revoltă. Modernul este emancipat, exclusivist, intolerant, polemic, negator prin esenţă"[21] şi, după cum afirma ăi Eugen Lovinescu: "ura împotriva înaitaşilor este adesea singura trăsatură de unire a soldaţilor idealurilor noi, pe care, dupa victorie, totul îi desparte" (*Istoria literaturii române contemporane,* III). Spiritul antitradiţionalist se opune dogmelor, regulilor, canoanelor literare, valorilor şi ierarhiilor oficiale, aşa cum declara Geo Bogza în revista Unu: "Suntem modernişti numai întrucât ne menţinem în permanenţă agitaţi, numai întrucât nu presupunem nici o anchiloză."[22] Dar avangardiştii nu refuză ideea de continuitate (Ilarie Voronca scria în *A doua lumină* în 1930: "o artă de revoluţie, lipsită de suportul continuităţii în timp. Inexact"). Această continuitate temporală îmbracă forma descoperirii predecesorilor, recuperării selective, persistenţa ideilor vechi în straie noi, reluarea ideilor vechi îmbracă forma pastişei, clişeelor şi tropilor, asimilarea neîntreruptă şi prin acordarea de sensuri reciproce (între valorile clasice şi cele moderne). Marino considera că manifestele curentelor avangardiste sunt superioare operelor aceloraşi autori (aici citându-i pe Breton şi Tzara) "avangardele mai interesante şi mai creatoare sub raport teoretic decât pur literar"[23] iar "programul teoretic apare mai revoluţionar, mai radical, mai precis, mai pur decât opera programată."[24]

Vorbind despre modernism, Lovinescu face distincţia între modernismul promovat de el ca fiind unul "teoretic, bazat pe o lege de psihologie socială" şi cel promovat de avangardişti ca fiind unul teoretizat a priori. Toate manifestele moderniste prin intermediul revistelor *Unu*, *Revista celorlalţi*, *Punct* afirmau ceea ce a exprimat succint şi Al. Philippide: "Ruperea sistematică a legăturilor cu trecutul, nesocotirea înaintaşilor şi goana după noutate."[25]

Potrivit lui Marino, modernismul se caracterizează prin: trecere de la poteţialitate la acţiune, prin asimilarea şi cultivarea valorilor moderne, reprezentând un fapt de conştiinţă şi de voinţă, necesitatea de a fi modern transpunându-se într-un program teoretic de acţiune, având un pronunţat spirit de manifest, dar acest impuls radical este corectat (în practica literară) prin diverse forme de recuperare ale tradiţiei. Adrian Marino se întreaba dacă există un curent literar permanent. Constantele ce se suprapun se contituie din: nivelul de bază al invariabilelor fundamentale, constantele nominalizate şi teoretizarea. Prin constantă, Marino înţelege similitudini, echivalente, paralelisme şi analogii şi, astfel, criticul ajunge la concluzia că modernul, prin extrapolare, este o categorie universală, verificabilă în toate epocile.

O serie de idei anti-artă apar concomitent dar independent la dadaişti şi la A. Soffici (cel care a publicat în jurnale simboliste şi a pictat arta pe care Marinetti a declarat-o ca fiind futuristă) ceea ce demostreaza teoria constantelor artistice. Aceste constante literare sunt, potrivit lui Marino, "recurente" iar "modernul şi avangarda prin reformulările lor succesive,

[20] Idem, p. 66
[21] Idem, p. 69
[22] Geo Bogza, *Exasperarea creatoare*, Revista *Unu* nr. 33/1931
[23] Adrian Marino, *Critica ideilor literare*, Editura Dacia, Cluj, 1974, p. 32
[24] Idem, p. 183
[25] Al. Philippide, *Modernismul şi traditia*, în *Adevărul literar*, nr. 859/1937

neo-moderniste, neo-avangardiste, demostrează în acelaşi timp constanţă şi recurenţă"[26], criticul continuând prin a afirma că "Se poate afirma într-un prim stadiu, grosso modo, fără paradox, că estetica literară şi teoria artei în genere înaintează, «progresează», dar nu se schimbă."[27] În sprijinul acestei idei, Marino îl citează pe Eugen Ionescu, care reia idei din Plutarh. Principiul circularităţii consolidează cele mai radicale orintări avangardiste iar antiliteratura repetă ciclicitatea ideilor literare revenind la poziţia ideală, revenind la o altă formă de literatură, dar tot literatură căci originalitatea nu constă în a găsi idei inedite ci a le găsi singur. Etapele modernizării poeziei româneşti nu coincid strict cu momentele de apogeu sau de maximă influenţă a creaţiei celor prin care s-a înfăptuit procesul de modernizare."[28]

În Statele Unite, totuşi, termenul de modernitate are altă acceptiune. David Harvey, încercând să realizeze o periodizare a modernismului, îşi începe cronologia de la "gândirea iluministă", care spunea autorul, "a îmbrăţişat ideea de progres şi a căutat activ ruptura cu istoria şi cu tradiţia."[29] Referindu-se la autorii de avangardă, autorul consideră că dadaiştii şi suprarealiştii de început "au încercat să-şi mobilizeze capacităţile estetice în scopuri revoluţionare realizând o fuziune între arta lor şi cultura populară."[30] Condiţia artistului, în acea perioadă, rolul său politic şi social sunt modificate de diseminarea tehnioogiei, apariţia fotografiei şi a cinematografului.

Tuturor operelor moderniste (în accepţiunea harveyană însemnând avangardistă) le este comun sentimentul schimbării, fascinaţia pentru tehnică, viteză, mişcare, maşini şi industrializare. Harvey consideră modernismul apărut până în primul război mondial ca fiind o reacţie la noile condiţii de producţie, circulaţie şi consum mai degrabă şi nu un declanşator al acestor schimbării. Citându-i pe Bradbury şi McFarlane, Havey achiesează la convingerea acestora, conform căreia o componentă importantă a mişcărilor avangardiste era "o acceptare grăitoare a credinţei că vechile regimuri culturale erau de domeniul trecutului şi o disperare cumplită în faţa acestor temeri; un amalgam de convingeri că noile forme reprezentau un refugiu în calea istoricismului şi a presiunii timpului cu convingeri că acestea contituiau însăşi expresia vie a lucrurilor."[31]Făcând o paralelă între modernismul european şi cel american, Harvey constata că "mişcările estetice şi intelectuale ale modernismului capătă o importanţă cu atât mai mare cu cât constituiau vârful de lance al schimbării sociale, conferind avangardei un rol politic şi social care îi fusese în mare parte refuzat Statelor Unite până după 1945."[32]

În timpul modernităţii, căutarea unor mituri care să le înlocuiască pe cele din trecut, a continuat. Astfel, Louis Aragon în *Ţaranul parizian*, încerca identificarea unei mitologii a modernului. Se aruncă poduri între miturile clasice şi cele moderne precum *Ulise* al lui James Joyce, iar Picasso explorează lumea primitivă (africană în special). Abordând futurismul italian, Harvey îi vede pe reprezentanţii acestuia ca fiind fascinaţi de viteză şi putere adoptând "distrugerea creativă şi militarismul violent până la punctul în care Mussolini a devenit eroul lor naţional." Pierzându-şi interesul pentru experimentarea modernistă, după primul război mondial, De Chirico adopta arta comercializată. Miscarea din 1968 este considerată "mesagerul cultural şi politic al trecerii la postmodernism. "[33]

BIBLIOGRAFIE

[26] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, Bucureşti, 1973, p. 223-224
[27] Adrian Marino, *Critica ideilor literare*, Editura Dacia, Cluj, 1974, p. 81
[28] Dumitru Micu, *Modernismul românesc*, Vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 136
[29] David Harvey, *Condiţia postmodernităţii*, Editura Amarcord, Timişoara, 2002, p. 20
[30] Idem, p. 29
[31] M. Bradbury şi J. McFarlane, *Modernism. 1890-1930*, Editura Hardmondsworth, p. 46
[32] David Harvey, *Condiţia postmodernităţii*, Editura Amarcord, Timişoara, 2002, p. 34
[33] Idem, p. 46

Bogza, Geo *Exasperarea creatoare*, Revista *Unu* nr. 33/1931

Bradbury Malcom şi McFarlane James, *Modernism. 1890-1930*, Editura Hardmondsworth

Călinescu, Matei *Cinci feţe ale modernităţi*i, Editura Univers, Bucureşti, 1995

Cărtărescu, Mircea *Postmodernismul românesc*, Editura Humanirtas, Bucureşti, 1999

Curticeanu, Valentina Marin *Eugen Lovinescu*, Editura Excellens Univers, Bucureşti, 1998

Harvey, David *Condiţia postmodernităţii*, Editura Amarcord, Timişoara, 2002

Lovinescu, Eugen *Răspunsul d-lui E. Lovinescu la scrisoarea « Cercului literar » din Sibiu* în Revista *Viaţa*, 23 mai 1943

Lovinescu, Eugen *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*, Editura Minerva. Bucureşti, 1975

Marino, Adrian *Modern, modernism, modernitate-Eseuri*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969

Marino, Adrian *Dicţionar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973

Marino, Adrian *Critica ideilor literare*, Editura Dacia, Cluj, 1974

Micu, Dumitru *Modernismul românesc*, Vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1985

Philippide, Al. *Modernismul şi traditia*, în *Adevărul literar*, nr. 859/1937

WRITING AS EXISTENTIAL SOLUTION – REGARDING ANA BLANDIANA'S *FALS TRATAT DE MANIPULARE*

Anamaria DOBRESCU (POPA)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: False Treaty of Manipulation by Ana Blandiana, is a reflexive autobiographical essay that tackles many themes from a subjective analytical perspective, like: liberty of expression, political manipulation, morality, loneliness, the artist's condition. This study engages in an analysis of the main aspects of the writing as an existential solution, as they appear in this book. It will focus on the author's opinions on writing, on its revealing virtues, on the artist's social role in an ideologically abused society, on transformation, on personal becoming. It will also highlight the strong, invisible relationship between the individual conscience and the collective conscience through writing in times of a declining history.

Keywords: Ana Blandiana, manipulation, writing, solution

La aproape cincizeci de ani de la apariția primului său volum de poezii, Ana Blandiana publică cea de-a 44-a carte a sa – *Fals tratat de manipulare*. Cartea tratează, sub forma eseului reflexiv și a analizei autobiografice, tema manipulării individuale așa cum a fost trăită de scriitoare de-a lungul întregii sale vieți. Aflată existențial în punctul în care își poate permite o perspectivă retrospectivă suficient de datașată asupra evoluției propriului destin, autoarea simte ca iminentă încercarea de a înțelege măsura în care viața reprezintă rezultatul propriilor alegeri sau rezultatul influențelor celorlalți asupra sa. Reducând la esență, este vorba de tema libertății de a fi, percepută complementar, raportată la cele două perioade istorice pe care scriitoarea le-a parcurs existențial și artistic: deficitul de libertate, în cea comunistă (din 1942 până în 1989) și excesul de libertate, în cea postcomunistă (din 1989 până în 2013, când apare această carte).

Luând în considerare faptul că bogata și tulburătoarea activitate literară a autoarei dintre 1964-1898 a fost o continuă și acerbă luptă împotriva cenzurii comuniste (pe care nu a putut-o evita între anii 1959-1964, 1985, 1988-1989, având interdicții de publicare), o posibilă problematică hermeneutică s-a ivit odată cu apariția acestei ultime cărți: cea a scrisului ca soluție existențială, într-o perioadă nefastă libertății culturale și artistice. Prin urmare, parcurgând cele 478 de pagini ale cărții, am încercat să surprindem principalele idei ale Anei Blandiana despre scris, scriitor și cărți, așa cum apar ele percepute de către scriitoare, pe parcursul devenirii sale artistice și umane.

Încă dintru început, autoarea mărturisește că această carte *„nu este o carte de memorii [...], nu este o încercare de a-mi povesti viaţa, ci o încercare de a o înţelege".*[1] Într-un interviu acordat Cristinei Hermeziu, în februarie 2013, Ana Blandiana denumește *Fals tratat de manipulare „un eseu cu exemplificări autobiografice",* și îl consideră a fi *„o carte pe care am scris-o greu şi fără de care nu pot trece spre cărţile următoare."*[2] Volumul reprezintă, așadar, o colecție de reflexii născute într-un moment de introspecție și dintr-o nevoie de decantare interioară necesară trecerii spre o altă etapă existențială și artistică. În acest volum, *„Ana Blandiana surprinde nu atât prin rememorările din aceste pagini de memorialistică – de mare interes, şi ele, ca documente istorice şi psihologice –, cât prin tonalitatea*

[1] Blandiana, Ana – *Fals tratat de manipulare*, Ed. Humanitas, București, 2013, pg. 5
[2] Hermeziu, Cristina – *Ce mai faceți, Ana Blandiana?*

întregului"[3], afirma Ovidiu Pecican, dar și prin profunzimea reflexiilor și sinceritatea mărturisilor, am putea adăuga. Caracterul eseistic și reflexiv al textului este susținut, așa cum observa Iulian Boldea, de *,,interogaţia de sine, care ia locul confesiunii directe,* [ce] *are rolul de a articula în mod coerent întreaga carte, cu suita sa de portrete, întâmplări, fapte, cu sedimentele de viaţă şi de trăiri ce se străvăd, ca în filigranul unui palimpsest cu striaţii paradoxale în care existenţa şi textul se întrepătrund."*[4]*,,La vârsta recapitulărilor, poeta se alege pe sine ca subiect al contemplării, chemând cititorul la evaluări. Ea se aşază benevol sub necruţătoarea lumină a reflectoarelor"*[5], permițând astfel nu doar o surprinzătoare radiografie a sinelui său, cât mai ales a unei epoci, a unei societăți, a unui popor, din perspectiva unui om și a unui scriitor de o intransigență morală, ce, chiar dacă uneori contestată, a reușit sa ofere repere si modele atitudinale ferme în momente cheie din istoria recenta a românilor. *,,Am fost întotdeauna convinsă că nu sunt făcută să conduc oamenii, ci să-i emoţionez, să-i conving"*[6], afirmă autoarea. Destinul ei de scriitor și de om al cetății se regăsește în aceste cuvinte din care reies rolul și capacitatea acestuia de a schimba lumea, dar nu într-un "altceva", ci în ceea ce ar trebui firesc să fie, contribuind astfel la procesul de devenire a sinelui unui întreg popor, din punct de vedere civic, național și spiritual.

Cartea este, deci, o țesătură de idei și o împletire de obsesii, dintre care cea mai reprezentativă ar putea fi definită prin întrebarea *,, cât din ceea ce am trăit este un rezultat al voinței mele și cât se datorează influențelor și manipulărilor?"*[7] Conștientă că a fost manipulată nu numai de alții, ci chiar și de propriile iluzii, scriitoarea păstrează totuși confortul sufletesc moral de a fi fost măcar *,,întotdeauna liberă în sensul revoltei împotriva răului."*[8] Această luptă împotriva răului, cu tot ce implică el, dar mai ales cu ceea ce se referă la obstrucționarea libertății de exprimare și a celorlalte drepturi de bază ale omului, constituie sensul de a fi al omului ce se află în spatele scriitorului Ana Blandiana. De aici continua sa încercare de a schimba realitatea, convinsă fiind că ea nici nu vrea și nici nu poate să se schimbe, să se adapteze la această realitate absurdă, ale cărei valori sunt complet răsturnate. Această carte este scrisă din nevoia de a înțelege *,,unde greșeam, din moment ce tot ce făceam pentru a schimba ceva în jurul meu era în zadar. Sau poate că greșeala era chiar încăpățânarea de a încerca să schimb?*[9] se întreabă retoric scriitoarea.

Acest motiv al *schimbării* devine recurent pe parcursul cărții, dovedind că însăși percepția autoarei față de această problemă s-a schimbat enorm de-a lungul timpului. Înainte de '89, întreaga sa operă a fost un NU la adresa regimului comunist opresiv, fără a spera că astfel va schimba lumea, ci refuzând doar să se schimbe ea însăşi la cererea ei. Apoi, după '89, intensa sa activitate din cadrul Alianţei Civice şi al Memorialului Victimelor Comunismului de la Sighet, a fost făcută cu speranţa şi convingerea că schimbarea mentalităţii româneşti nu e doar oportună, dar şi posibilă. De aici şi implicarea ei efectivă în campania electorală a d-lui Emil Constantinescu, ce s-a dorit o formă de construcție a alternanței la putere, fără de care integrarea euroatlantică nu ar fi fost posibilă. De asemenea, activitatea la Memorial a fost o incercare de reconstrucție a memoriei colective, pe care comuniștii au încercat să o distrugă pentru a manipula mai ușor și pentru a distruge adevărul. În schimb, acum, în prezent, toate aceste încercări de schimbare, toate acele eforturi încăpățânate ce erau cândva percepute ca eroice, i se par autoarei acum ridicole. [10]

---

[3] Pecican, Ovidiu - *Adevărul de care e nevoie*, în rev. *Apostrof*, Anul XXV, 2014, nr.12 (295)
[4] Boldea, Iulian – *Adevăr și manipulare,* în rev. *Alpha*, nr. 1-2-3, 2014, pg. 8
[5] Pecican, Ovidiu - *Adevărul de care e nevoie*, în rev. *Apostrof*, Anul XXV, 2014, nr.12 (295)
[6] Blandiana, Ana – *Fals tratat de manipulare,* Ed. Humanitas, București, 2013, pg. 412
[7] Blandiana, Ana – *Fals tratat de manipulare,* Ed. Humanitas, București, 2013, pg. 5
[8] *Ibidem*, pg.6
[9] *Ibidem*, pg.6
[10] Blandiana, Ana – *Fals tratat de manipulare,* Ed. Humanitas, București, 2013, pg. 75

Întrebările retorice formulate la începutul cărții sugerează, de fapt, schimbarea de perspectivă spre care e deschisă acum scriitoarea și pe care și-o dorește cu toată ființa ei: *„Ceea ce încerc să fac acum nu este, deci, descrierea unei istorii știute, ci investigarea unei întâmplări din punctul de vedere al întrebării de la care am pornit și care poate să schimbe nu numai perspectiva, ci și conținutul poveștii. [...] NU am scris această carte pentru a transmite un adevăr pe care eu îl dețin, ci pentru a găsi un adevăr de care am nevoie. Sensul ei nu este să acopere, ci să descopere ceva. Și anume, răspunsul meu la întrebările pe care singură mi le pun în legătură cu propria mea condiție și propria mea evoluție”*[11] Această funcție de autocunoaștere și autodefinire a scriiturii este cu atât mai importantă în cazul scriitorilor din perioada comunistă, cu cât formele reprimării și încercările de dizolvare a identității au atins cote paroxistice, zdruncinând identitatea individuală și colectivă, la toate nivelurile conștiinței. Iar cum cei mai afectați au fost intelectualii, este de înțeles ce intens a suferit un intelectual dotat cu o sensibilitate feminină și o conștiință morală intransigentă cume este Ana Blandiana. Pentru ea, pentru mulți dintre ei, singură formă de supraviețuire a fost scrisul. *„Este destul să ne gândim la literatură, nu ca experiență de viață, ci ca experiență de supraviețuire, pentru ca atât de dușmănos contestata idee a rezistenței prin cultură să capete sens.”*[12] Desigur, opera sa este o dovadă vie a acestei rezistențe.

De mai multe ori pe parcursul cărții, Ana Blandiana recunoaște cu oarecare modestie faptul că universul a înzestrat-o cu unele daruri pentru care se simte datoare să plătească, servindu-i pe ceilalți. *„N-am trăit niciodată la hotarul dintre politică și literatură, ci la hotarul dintre implicarea în viața cetății și abstragerea în lumea propriei pagini. Hotarul despre care vorbesc eu este mult mai dramatic, este, de fapt, o linie între sacrificiul dureros pe altarul celorlalți și sacrifciul pe propriul altar. Din păcate, nu există artă pură.”*[13] Se poate afirma ca scriitoarea le-a trăit pe amândouă. Dar în ceea ce privește dăruirea sa celorlalți, prin scris, se poate observa că scrisul a funcționat ca o soluție existențială “de gradul doi”, colectivă, deoarece odată cu salvarea de sine, s-a realizat și salvarea celorlalți, prin lectură. Puterea de reverberare a scriiturii sale asupra celorlaţi a impresionat-o într-atât încât de cel puțin șase ori face referire în text la momentele întâlnirii inopinate cu diverși oameni - inclusiv ofițeri de poliție - care îi mărturiseau în șoaptă că-i poartă poeziile înterzise, scrise de mână, într-un buzunar secret la piept. Sensibilitatea față de aceste momente se datorează sentimentului de solidaritate care i-a însuflețit mereu speranțele și pe care l-a considerat baza și garanția democrației autentice. Din păcate, ea constată că, în România, speranțele ei încă mai au de așteptat.

O frumoasă declarație referitoare la rostul scriitorului se regăsește în citatul următor: *„În măsura în care ‘evanghelie’ înseamnă ‘veste bună’, ne-am putea dori să scriem altceva? În ceea ce spun există doar dorința de a găsi o soluție, cât de neînsemnată de aducătoare de bucurie, pe care să o pot spune și altora. Sau dacă asta e imposibil, atunci, cel puțin, felul în care o fac (chiar și atunci când nu fac decât să-mi transmit și altora durerea) să răspândească lumină, deci bucurie.”*[14] Această rază de lumină, de speranță pe care o poate reflecta prin opera sa este motorul existenței sale de om și scriitor. Bine-țeles, au fost și momente de cumpănă în care întrebări de genul *„merită să continui acest savant efort de supraviețuire”*[15] apăreau. Sau dileme principiale, ca cea împărtășită unui coleg (descoperit ulterior ca și colaborator al Securității), referitoare la faptul că în lupta cu cenzura, o carte care reușea să fie publicată, se dovedea a fi inofensivă politic și, deci, inutilă social, iar publicarea după succesive modificări și trunchieri era, de fapt, o confirmare a lipsei de libertate, a

[11] *Ibidem*, pg. 6-7
[12] *Ibidem*, pg. 269
[13] *Ibidem*, pg. 268
[14] Blandiana, Ana – *Fals tratat de manipulare*, Ed. Humanitas, București, 2013, pg. 261
[15] *Ibidem*, pg. 308

supunerii față de sistem. Prin urmare, întrebarea care se năștea logic era dacă nu ar fi fost mai onest și fidel libertății, în numele căreia scriai, să nu mai lupți, să nu mai publici. *„Dar asta nu însemna a opta pentru întunericul pur, pentru moartea culturii?*[16] Ce era preferabil? Ce era corect? Toate aceste frământări scot la iveală continua căutare de sine și de soluții existențiale. Iar această carte se dovedește a fi o confirmare a unei soluții viabile.

De fapt, secretul rezidă tot în acea 'lumină' și 'bucurie' pomenite anterior. Iar lumina se naște din iubirea autoarei față de oameni, față de viață, cu ale sale bune și rele. Din punctul ei de vedere, cărțile lumii se împart în doar două categorii: cele care au fost scrise din dragoste și cele care au fost scrise din ură. Ca exemple sunt date *Jurnalul fericirii* lui Steinhardt și comentariile unui persone pe marginea propriului dosar de Securitate, care nu păție nimic deosebit, dar care a ales să prezinte totul ca pe o lume apocaliptică în care toți oamenii erau josnici, perverși, turnători, mârșavi. Prin comparație, scriitoarea mărturisește că atunci *„când mă uit în trecut, mă văd urcând dintr-o lume joasă, plină de umilințe, mizerii, dureri și complicități în care singura speranță era descoperirea sâmburelui oricât de minuscul și de terfelit de lumină din celălalt. O lumină care, dacă nu există, trebuia inventată, oglindindu-ți propria flacară în aproapele mai nefericit decât tine.*[17] Iată, deci, dubla funcție a scriitorului, de a reflecta și de a revela lumina acolo unde ea pâlpâie aproape să se stingă. De altfel, Ana Blandiana consideră că există două feluri de artiști: cei care prin opera lor încearcă să înțeleagă lumea și să-i dea sens, astfel, iar alții care preferă să construiască alta în loc. Aparținând celei dintâi categorii, ea crede că n-a încercat niciodată să adauge ceva naturii, ci, dimpotrivă, a avut *„sentimentul că trebuie să renunțe la ceva pentru a ajunge la esență, așa cum sculptorul renunță la o parte din stâncă pentru ca să descopere statuia."*[18] Arta este deci o cale o cale de pătrundere a misterelor și de împărtășire a miracolelor, un drum spre perfecționare, asemeni ascezei, suferinței asumate și iubirii necondiționate. *„Pe acest drum, dincolo de marele artist, nu înaintează decât sfântul"*[19] Viziunea, de sorginte blagiană, lasă la iveală un misticism născut din experiența frumosului artistic ridicat la nivel ontologic. Scriitoarea completează această taxonomie literară cu afirmația: *„Există mai ales două feluri de poeți. Cei pentru care poezia este potrivirea cuvintelor, o formă de artă și cei pentru care poezia este o formă de a gândi existența și chiar o formă de a exista."*[20] Ar fi chiar arta de a exista, am putea adăuga, așa cum reiese din traseul artistic al poetului Ana Blandiana, parcurs cu o grație și o demnitate demne de invidiat.

În finalul cărții, scriitoarea reia o mărturisire surprinzătoare enunțată încă de la început, aceea că această carte a fost prima ei carte scrisă fără bucurie, chiar cu un resentiment născut din obligația de a o scrie, pentru a se investiga și a se înțelege. *„Este o carte despre mine și timpul pe care l-am străbătut: un timp în ebuliție, bulversat de vântul bătând mereu din altă direcție a istoriei, spulberând sensurile, dar nu și încăpățânarea mea de a le înțelege."*[21] Tonul melancolic al finalului ridică întrebarea dacă autoarea a reușit să înțeleagă ceea ce avea de înțeles... Dar răspunsul este irelevant pentru noi, relevant este că scrisul este întotdeauna revelator și ordonator de sensuri, al acelor sensuri pe care suntem noi pregătiți să le descoperim. Versurile din final ascund ipostaza poetului în imaginea cucului ce anunță *„sfârșitul unei lumi cântând";* 'cântând', bine-nțeles, căci ce alt cuvânt ar putea mai bine

[16] *Ibidem*, pg. 71
[17] Blandiana, Ana – *Fals tratat de manipulare,* Ed. Humanitas, București, 2013, pg. 18
[17] *Ibidem*, pg. 285
[18] *Ibidem*, pg. 286
[19] *Ibidem*, pg. 288
[20] *Ibidem*, pg. 478

[21] *Ibidem*, pg 478

sugera atitudinea poetică propusă ca soluție existențială în fața misterelor propriilor noastre vieți.

Așadar, literatura rămâne o formă de supraviețuire în fața nenumăratelor ”sfârșituri” pe care omul le cunoaște pe parcursul vieții. ”Sfârșituri” ale unor iluzii, ale unor speranțe, ale unor manipulări, pentru a putea ajunge la esență. Asemeni candorii ce o emană scrierile Anei Blandiana şi naivităţii mărturisite de autoare, ce au funcţionat ca *„o resursă a rezistenţei în faţa răului şi a ameninţărilor unei istorii declinante”*[22], scrisul se dovedește a fi cea mai fiabilă formulă existențială, ce ajută ființă să transgreseze atât propriile limitele, cât şi limitările sociale. Într-un interviu acordat în anul 2012, Ana Blandiana mărturisea: *„Scrisul este forma mea de existenţă, singura posibilă (mi-e imposibil să-mi imaginez o situaţie sau o forţă care să mă împiedice să scriu şi căreia să-i supravieţuiesc). Au fost perioade în viaţa mea în care mi-a fost răpită libertatea de comunicare, niciodată, nimeni nu m-a putut împiedica să scriu.”*[23]

Criticul Alex Ştefănescu a văzut în volumul *Fals tratat de manipulare* o carte în care *„un om încearcă să înţeleagă dacă a reuşit de-a lungul vieţii să fie el însuşi”* şi a admirat felul autoarei de a-şi păstra demnitatea şi de a fi onestă şi implicată în acelaşi timp, considerând-o *„un clasic în viaţă”*[24].

BIBLIOGRAFIE

1. Blandiana, Ana – *Fals tratat de manipulare*, Ed. Humanitas, București, 2013
2. Boldea, Iulian – *Adevăr şi manipulare,* în rev. *Alpha*, nr. 1-2-3, 2014, http://www.scribd.com/doc/232068438/Revista-ALPHA-nr-1-2-3-2014#scribd , accesat la 15.02.2015
3. Boldea, Iulian - *ANA BLANDIANA - „Scrisul este forma mea de existenţă, singura posibilă“ - dialog cu Iulian Boldea,* în rev. *România literară*, nr.34/2012, http://www.romlit.ro/ana_blandiana_-_scrisul_este_forma_mea_de_existen_singura_posibil_-_dialog_cu_iulian_boldea accesat la 15.02.2015
4. Pecican, Ovidiu - *Adevărul de care e nevoie*, în rev. *Apostrof*, Anul XXV, 2014, nr.12 (295) http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=2261, accesat la 03.01.2015
5. Hermeziu, Cristina – *Ce mai faceți, Ana Blandiana?* http://adevarul.ro/news/societate/ce-maifaceti-ana-blandianaa-1_510ed2d24b62ed5875d11319/index.html, accesat la 03.01.2015
6. Marcu, Andreea - *Ana Blandiana şi-a lansat cea mai nouă carte „Fals tratat de manipulare”la Gaudeamus*, articol în *Revista 22*, din 24.11.2013, ediție online, http://www.revista22.ro/ana-blandiana-sia-lansat-cea-mai-noua-carte-fals-tratat-de-manipulare-la-gaudeamus-34176.html, accesat la 04.01.2015

[22] Boldea, Iulian – *Adevăr şi manipulare,* în rev. *Alpha*, nr. 1-2-3, 2014, pg. 9

[23] Boldea, Iulian - *ANA BLANDIANA - „Scrisul este forma mea de existenţă, singura posibilă“ - dialog cu Iulian Boldea*, în rev. *România literară*, nr.34/2012

[24] Ştefănescu, Alex – în *Ana Blandiana şi-a lansat cea mai nouă carte „Fals tratat de manipulare”la Gaudeamus*, articol în *Revista 22*, din 24.11.2013, de Andreea Marcu

LITERARY HISTORY GOES FURTHER

Ştefan VLĂDUŢESCU
University of Craiova

Abstract: The study investigates the current status of literary history; it focuses on the possibility, the status and the development potential of the literary history. This is seen, on the one hand, as discursive practice of aesthetic evaluation and as decoding speech, interpretation, hermeneutics decryption. On the other hand, the literary history is retained as fundamental concept of the theory of literature.
It starts from the axioms of some of the fixed stars of the domain (George Călinescu, Rene Wellek, Augustin Warren), taking into account the positions already accredited of some distinguished contemporary literary critic (Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Eugen Negrici), taking into account the assertions of some critics, historians and committed literary theorists (Mircea A. Diaconu, Iulian Boldea, Al. Cistelecan, Gheorghe Crăciun) and also are considered the opinions expressed by personalities in the making of the investigated field (Nicoleta Ifrim, Gabriel Coşoveanu, Ion Buzera, Ioana Andreea Mircea, Cătălin Ghiţă, Sorina Sorescu).
To clarify the issue, it proceeds to a triangulation, it appeals to a research methodology consists of three methods convergent used: the meta-analytic method, the historical method and the comparative method.
The reached conclusion is that literary history is an actuality domain with great evolution perspectives. There are four arguments in the support of the conclusion, and therewith constitute factors that ensures the continuity and development potential of literary history: 1) the infinity of human aesthetic sense, 2) irrepressible improving of the critical spirit, 3) optimizing of reading standards and 4) functioning need and the canon reviewing.

Keyword: literary history, critical spirit, aesthetic sense, canon

1. Introduction

Actuality of literary history is a derivative of the aporetic issue of the literary history possibility. The terms, under which by default the theme of a possible not topicality is formulated today, are precisely those in which George Călinescu and Rene Wellek enunciated their interrogation in decades 4, 5 and 6 of the last century. Data that must give account today the project of an effective literary history are however others. "The reality, shows George Călinescu in «The criticism and literary history technology», critics and historian are two sides of criticism in the widest understanding. Is it possible to perform clear critical without historical projection, although the true value criticism implicitly contains a historical determination, but it's not possible to perform literary history without critical examination. (...) Who excludes the aesthetic criterion from literary history does not perform literary history, but cultural history". George Călinescu, like Rene Wellek, links deconstructive the criticism and literary history in a single destiny. Beyond of their common trunk axiom, standing evolutionary in the coordinates of a temperate relativism, Rene Wellek formulates a set of aporia; of which that with modeling value for the further investigative approach it has the axiom that "the historical process must be judged according to certain values, but the scale of values is itself taken from history".

Moreover, in "Theory of literature" (written with Augustin Warren), Rene Wellek will emphasize the existence of three disciplines: a "study of literature, of its categories, of its

criteria" (literary theory), a study "regarding concrete literary works" (literary criticism, "essentially static") and a diachronic study of works (literary history). These three disciplines "overlap" and are unthinkable separately. Later, in "Criticism concepts", Rene Wellek will discuss how criticism tends to literary theory (when performs a "conceptual knowledge" of the literature) and towards literary history (when describes the "historical achievements" and individualizes the "great classics" that "forms the main canon of literature").

2. The actuality or not actuality of literary history

From this perspective, the actuality or not actuality of literary history is also criticism actuality/not actuality. Through their mutual destiny, criticism and literary history live unitary and consubstantial in a single existential formula.

About Romanian criticism and literary history, the three great critics / literary historians of the current period, Nicolae Manolescu, Eugen Simion and Eugen Negrici, express points of view, generally, convergent: especially regarding in the critical spirit, taste change, literature evolution, standards, systems of expectations, revisions, values mutation, etc.

There is a consensus that the object of criticism and literary history is the literary work. Rene Wellek states that "the subject" is "the literary work". In the same vein, George Călinescu states: "The starting point of the critic and literary historian is the work , as artistic reality". In "The Themes" (Manolescu, 2011, p. 5), Nicolae Manolescu notes that "writer's works" constitute the "raw material" for criticism and literary history. With the same object, the two are, how he will conceive them also in "The Critical History of Romanian Literature" (Manolescu, 2008, p. 1455) "inseparable". However, after 1989 it is visible the temptation of an objectual segregation and "general tendency" "leaving of the actual literary history for multicultural studies". On the other hand, throughout the twentieth century and early twenty-first century, Professor Nicolae Manolescu senses three aggression against criticism and literary history: "violation of literary facts by the Marxism-Leninism doctrine " (with effects in "abandoning much of the aesthetic valid tradition of literature" and in fixing a new and false hierarchy) diachronic rejection by structuralists (it was "vitiated criticism" and was "annihilated literary history") and, after 1989, while the literature (after the guidance-ascertaining intervention of Allan Bloom) occupy a secondary place in people's lives, history would come to be "an ineffectual action". The first two aggressions belongs of the past and are taken under the benefit of inventory. The third is removed as follows: "No literature has given rise to criticism and literary history, but literary history and criticism gave birth literature, by the very fact that they made it aware of her new nature: the sacred and high literature became profane and common".

3. Developing after principles

Criticism and literary history remain actual because they develop after principles. The first of these aesthetic principle. For Nicolae Manolescu criticism remains "a primarily aesthetic reading" critic being "a man endowed with aesthetic sense", a man whose natural tastes are not discussed, but whose cultural tastes are questionable (Manolescu, 2008, p. 1454). The principle of aesthetic criticism shows that literary reading occurs for "literary beauty and value." Aesthetic criticism reveals "the essence of literature works" and literary history - "the essence of national literature". The history of literature is "based on aesthetic criticism". According to Eugen Simon, literary criticism (and by default literary history) cannot function without accepting the "principle of aesthetic autonomy" and the "principle of review" ("Death of Mercutio") (Simon, 2002, p. 249 and 289).

4. Aesthetic value

An actuality component of literary history is the aesthetic value. For Professor Manolescu the main issue of criticism and literary history since 1989 is the tendency that "the success and no value" to form "the main criterion of literature publishing" and the value to be judged "according to trade rules", following the way of "canonical battle" of American type. In any case, the aesthetic value must be the standard by which to enter the canon. And since "literary values are not assessed by themselves", they will be installed by criticism and literary history. The literary historian certainty is that "there are absolute values" (Manolescu, 2008, p. 1456) among them counting also the aesthetics one.

Staking on pronounced relativity of aesthetic value, Eugen Negrici admits that "being determined by a rate and being the product of a change of perspective also the consequence of an assignment (by recipient), it, the value, has no the attribute of the permanence and there is only potential in a text" and when the artistic value "faded in enough ways" "remained to speak us – incomparable of insightful – the expressiveness values"("Illusions of Romanian literature ") (Negrici, 2008, p. 76). Eugen Simon senses that some values may expire and then intervenes "revision of values"; he adds that at us, "the values are almost systematically challenged" and "hierarchies are regularly demolished": " polemical spirit is excessively" ("Critical fragments") (Simion, 1998, p. 330).

5. Evolution

Another dimension of literary history is the evolution. Nicolae Manolescu believes that "to give an account of the whole evolution of literature“, is necessary “its periodization" (Manolescu, 2008, p. 7). It has to be reminded that Hans Robert Jauss found that a literary history renovated by reception aesthetics must be based on relevance of “an evolutionary understanding", on "critical of tradition" and on "selective forgetting." Going in this direction, Professor Manolescu is stimulated also by the taking into account the fact that "an outline of the canonical evolution of Romanian literature meantime is missing" and the fact that in Romanian culture have to do with "evolutions always not clear". Nicolae Manolescu assumes the fixing a canonical evolution after he notes that here, to us, were written especially panoramas and metamorphosis, "carefully avoiding the context evolution". In turn, Professor Eugen Simion talks about our literature of "an evolution by leaps" (“Critical fragments") (Simon, 1998, p. 330), to "quickly recover the disabilities and delays”, because it was prevented "to develop normal". Eugen Negrici falls into the same conceptual when he holds that Romanian literature "does not just rarely known a natural evolution" (Negrici, 2008, p. 23), registering only "two periods of relative stability (1860-1914, 1919-1927) "which have reached a natural "normality level".

6. Entrance in normality

In addition, Romanian literary history, after 1989, occurred, as opined Nicolae Manolescu ("Literary Romania" no. 2, 1990) "entrance in normality": was restored aesthetic tradition and war released the canon of ideological and political pressures. The fact was found also by Professor Eugen Simion who recognized that one who "launched in early 1990 (...) the idea of returning to normality is N. Manolescu" ("Death of Mercutio") (Simon, 2002, p. 231). In turn, the teacher Eugen Negrici published in "Literary Romania" a long set of articles under the heading "Simulacrums of normality" that apparently made to be seen appearances and to become determinable "erroneous views of literary history". Convergence to normality made possible to question some of the elements of normality.

a. The first element of normality is the critical spirit. Nicolae Manolescu observes that is not for approval "the abolition of the critical spirit", that sometimes can be ascertained "the absence of critical spirit" and that it is not natural "diminishing of the critical spirit" (Manolescu, 2008, p. 1454); finally, in his plea for " critics aestheticism" concludes that, in

the knowledge of ourselves, "the chance of difference is that calls us to appreciate, to separate and to exercise our critical spirit".

Eugen Simion notes that it should not be abandoned "the critical thinking" ("Death of Mercutio") (Simon, 2002, p. 232), that "critical spirit is adapting to the expectation horizon" and that "the critical spirit has not abdicated from his aesthetic and moral principles" ("Critical fragments") (Simon, 1998, p. 281).

Eugen Negrici (in "Illusions of Romanian literature", 2008) shows that the abnormality of Romanian literature is based essentially on a scarce critically spirit , even more retarded than literature itself. It let to be manipulated "by his own conscience, altered and halting." Romanian Literature (delayed, out of sync and out of phase) is largely the creation of a critical spirit blind and feeble. It is also, the creation of a critical spirit belonging sometimes "under drugs", or "anesthesia". Criticism recorded also "agony of critical spirit", and "defection of critical spirit", and the case of a critical spirit "suspended himself" or was not "awake, not concessive", and "reducing the critical spirit" and "anemia of the critical spirit" and "after the Revolution, the agony of critical spirit in the last decades turned into his death" (Negrici, 2008, p. 178). Illusions constitute, largely a disease of the critical spirit.

b. Another review of normality is revision, seen as intervention in canon, as a change in hierarchies and as mutation of values. Nicolae Manolescu holds notes that "also after 1989 was drafted a first revision of the canon" (Manolescu, 2008, p. 1097). Eugen Simion considers that the revision is "a normal and necessary critical principle", being inevitable and necessary (...). It is needed a "radical revision" ("Critical fragments ") (Simon, 1998, p. 124). But when it "exceeds the edges of normality", "it risks to become a disease of the critical spirit". Eugen Negrici who expected a radical revision notes: "Announced in all literary journals, the revision campaign in the early 90s threatened to be a refresh hurricane. It arrived, amazingly quickly, a breeze to break some poor dry branches long time ago "(Negrici, 2008, p. 125).

c. The third element of normality was envisioned to be the system of expectations and representations, the horizon of expectations, the standard of reading.

Nicolae Manolescu ascertains that Eugen Lovinescu and his generation "had different standards of reading" than we have: "mutation implies a mismatch of critic standards with those of the writer", because "the expressiveness is neither voluntary, nor involuntary: it is confirming (of a system of expectations, of standards, of habits) or frustrating". Eugen Negrici explains the mutation values by the idea of novelty and states: "the novelty is new only to a certain set of expectations", avoiding "the naturalized term of horizon, which seems laden with connotations". Eugen Simion concludes that, in generally, "critical spirit adapts to the horizon of expectations of the epoch" (Simon, 1998, p. 6).

7. Conclusions

The survival of the aesthetic sense and the critical spirit, the literature evolution (processuality, continuity and organicity), functioning of the canon and of its revisions, remaining with consistently in axes of the autonomy aesthetic and in coordinates of some standards of reading (systems-horizons of expectation), same as that there is sensitivity to literature and is aware that it is the product of criticism and literary history constitutes the arguments for the topicality of literary history.

References

Boldea, Iulian (2009). *Tendinţe actuale în teoria literară*. Târgu Mureș: Editura Universităţii „Petru Maior”.

Boldea, I. (2011). *Romanian Literary Perspectives and European Confluences*. Éd. Asymetria.

Buzera, I. (2000). *Reinventarea lecturii*. Aius.

Călin, Răzvan Alexandru (2014). Psychology of the Archetype *Symbol in Orthodox Church Picture and Architecture*. Neutrosophy, Paradoxism and Communication, 178.

Călinescu, G. (1968). *Principii de estetică*. Bucuresti: Editura pentru literatură.

Cistelecan, A., Andraş, C., Buda, D. M., Adamek, D., Ursa, M., Spiridon, V., ... & Ştefănescu, D. (2007). Cărţile criticilor universitari. *Revista Literară Vatra*, (07), 46-76.

Coşoveanu, G. (2003). *Libertăţile escortei critice*. Scrisul Românesc.

Diaconu, M. A. (2002). *Poezia postmodernă*. Aula.

Ghiţă, C. (2005). *Ipostaze ale actului critic: eseuri şi cronici literare*. Universitaria.

Grabara, Janusz, & Dima, Ioan Constantin (2014). *Social Sciences and Education Research Review*, *1*.

Grabara, Janusz, & Man, Mariana (2014). *Social Sciences and Education Research Review*, *1*(2), 11-21.

Ifrim, N. (2013). *Identitate culturală şi integrare europeană: perspective critice asupra discursului identitar românesc în perioada postdecembristă*. Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române (MNLR).

Kot, S., & Pigoń, Ł. (2014). Effective Occupational Counselling For The Unemployed. *Polish Journal of Management Studies*, *10*(1), 54-62.

Manolescu, Nicolae (1999). Conceptul de istorie literară. *România Literară*, 10.

Manolescu, N. (2008). *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură*. Ed. Paralela 45.

Manolescu, N. (2011). *Teme*. MintRight Inc.

Mîndru, Oana-Roxana (2014). Comparative study of the concepts regarding the literary history and the role of the literary historian in the cases of Nicolae Iorga, Eugen Lovinescu and George Călinescu. *Journal of Romanian Literary Studies*, 5, 673-682.

Mircea, I. A. (2013). Istorii literare parţiale versus istorii literare integrale. *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, (14/3), 41-46.

Negrea, X. (2014). Objectivity between illusions and professional standards in today's journalism. *Social Sciences and Education Research Review*, *1*(1), 29-35.

Negrici, E. (2008). *Iluziile literaturii române*. Bucureşti: Cartea Românească.

Negrici, E. (2011). *Simulacrele normalităţii*. Paralela 45.

Păun, Mihaela Gabriela, & Teodorescu, Mirela (2014). Hermeneutics can make beauty and ugly as neutral (as neutrosophic). *Social Sciences and Education Research Review*, *2*.

Popescu, Gabriel (2001). *Metamorfozele hermeneuticii*. Bucureşti: Paideia.

Popescu, R. (2014). *Creativitatea lexicală ca mijloc de persuasiune în textul publicitar*. In Claudiu Marian Bunăiaşu, Xenia Negrea, Alina Ţenescu (Coordinators), 80. *Creativity, Imaginary, Language*. Craiova: Sitech.

Sandu, Antonio (2014). *Elemente de sociologie*. Bucureşti: Editura Tritonic.

Simion, E. (1998). *Fragmente critice: Demonul teoriei a obosit* (Vol. 2). Craiova: Editura Fundaţia "Scrisul Românesc".

Simion, E. (2002). *Moartea lui Mercutio*. Craiova: Editura Fundaţia "Scrisul Românesc".

Ślusarczyk, B., & Golnik, R. (2014). The Recruitment Process in Transnational Corporations. *Polish Journal of Management Studies*.

Sorescu, S. (1999). *Jurnalistul fără jurnal: jocurile semnăturii*. Aius.

Voinea, D. V. (2014). *Social Sciences and Education Research Review*, *1*(1), 63-70.

Wellek, R. (1963). *Concepts of criticism*. Yale University Press.

Wellek, R., & Warren, A. (1956). *Theory of literature*. New York: Harcourt, Brace.

THE SPIRITUAL BODY AND THE THEME OF THE MIRROR IN HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU'S SHORT PROSE

Mihaela STANCIU (VRAJA)
Technical Construction University of Bucharest

Abstract: From the first texts she publishes, Hortensia Papadat-Bengescu inserts fragments about the theory of the spiritual body, a topic she developped in her later prose, which highlights the materiality of the soul. Also in her early prose, one of the key-elements by which the character comes into contact with the soul, as if it were a revealing meeting, is the mirror. The theme of the mirror represents meditation, introspection, means of reflection and it derives from the glance, which most of the times doesn't assign women a favorable role, but it interestedly captures her mentality as a round topic.

Keywords: spiritual body, glance, the theme of the mirror, short prose, introspection.

Dupa cum menţionează Elena Zaharia-Filipaş, „expresia *trup sufletesc* apare la Arghezi într-un articol din *Seara*, 1914, scris cu ocazia comemorării a 25 de ani de la moartea lui Mihai Eminescu. E foarte probabil ca Arghezi s-o fi luat din textele religioase, căci el atribuie aurei sacre a marelui poet o mireasmă asemănatoare a celei emanate de sfinţi: «…Eminescu, al carui trup sufletesc îmbălsămează toată arta între Aldebaran şi Terra… şi la Hortensia Ppadat-Bengescu ideea de *trup sufletesc* traduce un impuls spiritualist, dar într-o accepţie laică»".[1] Conceptul pune în lumină materialitatea sufletului care în viziunea scriitoarei capată forma si trup; în acest sens în proza scurtă, Hortensia Papadat-Bengescu face adevărate pledoarii atunci când vorbeşte despre moartea sufletului pentru că, în fond: „Ce e oribil de urmărit şi de privit […] e chipul sufletului, zbaterea lui, arderea, usturimea si vaietul lui, până a murit, plâns de chiar acel care-l purta, acel care, după ce vasul e gol şi sec, îl sparge, cum aruncăm sticla din care s-a isprăvit parfumul sau licoarea. E o moarte ca celelalte, cu boala şi agonie lungă, dar în loc să fie a vreunui organ, e a sufletului. Aşa cum agonia stinge până la ultima picatură viaţa, până sfârâie în apa untdelemnul din candela trupului, aşa palpită şi fâlfâie lumina sufletului, până ce ultima licărire se stinge".

Dacă în proza din prima etapă senzaţiile trupului şi ale sufletului fuzionează, observăm că în cea obiectivă se instalează disocierea acestora. Aşadar, „doctorul Rim avea un trup sufletesc care contrazicea pe celălalt. Araraori cele două trupuri se suprapuneau desăvârşit, dar un aşa de mare contrast era totuşi ceva rar". (*Concert din muzică de Bach*)

Personajele feminine din proza scurtă a Hortensiei Papadat-Bengescu sunt „foarte aproape de ego-ul auctorial, sau chiar coincizând cu acesta. Bianca, Adriana, Alisia, Manuela sunt ipostaze feminine derivate din structura sufletească a autoarei şi se înscriu în acelaşi tipar: femeia singuratică, contemplativă (*lunatică*), narcisistă, excesivă în reacţii. Personajul are o consistenţă epică minimă, semiplasmatică, desfăşurându-se numai ca existent lăuntrică, pe o paletă foarte largă de trăiri, de la exaltarea vitalităţii şi a dorinţei de dragoste, până la mortificare".[2] Hortensia Papadat-Bengescu este cea care se ascunde în spatele acestui personaj sau se transpune în pielea lui; în definitiv, femeile din proza scurta a ei nu sunt decât forme de reîncarnare perpetuă ale aceleiaşi autoare în cazul căreia scrisul capătă funcţie terapeutică. Într-un fel sau altul, naratoarea îşi caută salvarea în cititor şi apelează la diferite

[1] Elena Zaharia-Filipaş: *Studii de literatură feminină*, Editura Paideia, Bucureşti, 2004,p. 48.
[2] *Ibidem*, p. 51.

instrumente care canalizează atenţia lectorului către profunzimea sufletească. Chiar şi la personajele din romane, „mai importante decât figurile sunt stările sufleteşti, procesele morale, sentimentele umane, nevrozele, a căror monografie autoarea o face”.[3]

Atunci când are ocazia să ţină în mână oglinda Manuelei „cea cu mâner de os”, uitându-se în ea nu-şi vede chipul, ci doar o baltă de plictiseală; atunci, Alina îşi aminteşte că Manuela „avea obicei să repete că poartă cu ea neîncetat o oglindă în care se priveşte ”. (*Femeia în faţa oglinzii*) In definitiv, oglinda trce personajul prin toate vămile, pentru că „oglinda nu flatează, dimpotrivă! Mărturisindu-te, te vezi şi te dorești altul de cât te vezi.

Pe măsura ce-şi privea propriul chip în oglindă, acesta începe să-i pară strain: „cu cât fixa mai mult oglinda, cu cât se recunoştea mai putin […] Străina aceea ciudată, cu o expresie de viaţă moartă – cine era?” Atunci când îşi priveşte părul îşi aduce aminte de viaţa de la pension, de copilărie şi adâncită în trecut „nu mai bagă de seamă că-i e somn, fiindcă chiar adormise pe scaun în faţa oglinzii, cu ochii înlăuntrul ei, cu ochi care nu vedeau, cu ochi care dormeau deschisi”. (*Femeia în faţa oglinzii*)

Manuela este personajul care poartă cu sine o lupă şi se recunoaşte ca fiind „o altfel”, de aceea „îi fu teamă să nu o vada cineva în faţa oglinzii. În timpurile care erau, oamenii ar fi socotit poate că e o crima să stai cu tine de vorbă în oglindă”, dar spre deosebire de alte femei care se îngrijesc, ea priveste „durerosul adevar” pentru că în realitate „fiecăruia dintre noi i s-a pus în mâini o mică oglindă în care să se privească pe el şi viaţa lui, apoi lumea şi viaţa ei, apoi timpurile în care s-au perindat”.

Motivul oglinzii este la fel ca şi cel al apelor adânci - miza autocunoaşterii, a meditaţiei şi introspecţiei; după cum sesiza Constantin Ciopraga, uneori privirea aceasta în interior riscă să devină obositoare prin insistenţă.[4] Motivul oglinzii ca mijloc de reflecţie este, de fapt, un pretext pentru discursuri ample, uneori criptice, care pornesc de la contemplarea trupului gol: „Se uita acum iar la cei doi boboci din oglindă, deopotrivă de albi, de crescuţi, de satinaţi, şi ochiul ei dezmierda mereu nemulţumit miezul celui pălit” şi sfârşesc cu meditaţii asupra lumii dimprejur: „prin ce mister al dezordinei cineva vede cu acceaşi privire în aceeaşi oglindă sau numai reflectarea lucrurilor exterioare, sau numai chipul său, şi uneori pe amândouă”. (*Femeia în faţa oglinzii*). Această privire împărţită se datorează unui „sistem de reflectare complicat, alcătuit dintr-o oglindă statică (cea cu mâner de os) şi una mobilă (cea de buzunar). Altfel spus, o lupă destinată autoscopiei şi un reflector plimbat prin cenuşiul evenimentelor dinafară”.[5]

Eliberarea de sub jugul privirii în oglindă cu alunecări în timp şi în spaţiu se produce atunci când acest obiect îi cade Manuelei de pe genunchi. „O ridică. Era spartă. Fără ciocnire, fără stridenţe. Fără glas, dintr-un punct adânc în marginea ei, porneau, nenumărate, dungile mute care îi stricau ovalul pur şi clar. Prin masca asta Manuela privi. Privi cu ochii deschişi tare, cu toată voinţa vederii adâncită în sticlă şi nu văzu înăuntru nimic, nici faţa ei, nici reflexul altor lucruri, numai un gol adânc care trăgea ochii ei după dânsul, un pustiu care întorcea privirei ei nimicul lui […] Atunci femeia fără de oglindă, cu o privire stângace, nouă, păienjenită, străină, se uita împrejur”.

Motivul oglinzii ne duce cu gândul la o posibilă alianţă cu batista pe care Herta Müller o invocă în discursul rostit la primirea Premiului Nobel pentru Literatură. Acest accesoriu aproape banal devine elementul simbolic ce o urmăreşte de-a lungul vieţii şi îi asigură în copilărie protecţia necesară, iar mai târziu refugiul în faţa vicisitudinilor vieţii. „–Ai o batistă? Mă-ntreba mama în fiecare dimineaţă la poarta casei mele înainte să ies în stradă. N-aveam. Şi

[3] Ovid. S. Crohmălniceanu: *Literatura între cele două războaie mondiale*, vol. I, Editura Universalia, Bucureşti, 2003, p. 253.
[4] Hortensia Papadat-Bengescu: *Opere*, vol. I, ediție critică și note de Eugenia Tudor, prefață de Constantin Ciopraga, Editura Minerva, București, 1972, p. XXX.
[5] Corina Ciocârlie: *Femei în faţa oglinzii*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1998, p. 28.

pentru că n-o aveam la mine, mă întorceam iar în cameră şi-mi luam una. Dimineaţa n-aveam niciodată batista la mine, fiindcă în fiecare dimineţă aşteptam această întrebare a ei […] În fiecare diminneaţă eram la poartă, o dată fără batistă şi-o a doua oară cu batistă. Abia apoi ieşeam în stradă, ca şi cum, odată cu batista, aş fi avut-o cu mine şi pe mama". În aceeaşi cuvântare scriitoarea rememorează momentul critic din perioada comunistă în care este alungată de la locul de muncă: „Cum nu puteam lipsi în nici un caz de la lucru, dar n-aveam un birou al meu, iar prietena mea n-avea voie să mă mai lase să intru în biroul ei, stăteam nehoărâtă pe casa scărilor. Am urcat şi coborât treptele de câteva ori – şi dintr-odată am fost iar copilul mamei mele, căci aveam o batistă. Pe care-am întins-o pe-o treaptă undeva între etajele unu şi doi, netezind-o cu palma să stea cum trebuie, şi m-am aşezat pe ea". Discursul Hertei Müller se încheie cu o întrebare

Hortensia Papadat-Bengescu aduce o notă de francă senzualitate…Când nu se exaltă pe sine, scriitoarea se apleacă asupra misterului feminin pentru a-l sfâșia. Nimeni n-a proiectat în literaratura noastră o lumină retorica: „Ar fi oare cu putinţă ca dintodeauna întrebarea despre batistă sa fi avut în vedere nu batista, ci acuta singuratate a omului?"[6]

În altă ordine de idei şi pentru personajul Manuela oglinda este cheia de bolta: „Când luase deunăzi – un an aproape de atunci – oglinda în mâini, lumea era aprinsă de războaie uriaşe, care luminau tot Apusul, şi la flacăra lor, mereu mai împresurătoare, Manuela privise mereu înainte în cristalul mic al oglinzii, icoana ei neînsemnată. Acum focul îi împresurase. Manuela îşi dăruia şi ea sufletul frământărilor patriei, dar fără să lase din mâini oglinda ei mică".

Nu putem să nu amintim oglinda fără să vedem în aceasta şi conlocutorul lui Narcis; în mod firesc se naşte întrebarea: Se lasă personajele feminine ale Hortensiei Papadat-Bengescu conduse de autofilie, sau nu? Freud consideră că narcisismul reprezintă o trasătură comună a tuturor oamenilor, o forma necesară de dragoste pentru că oamenii se nasc prea devreme; unii psihologi sunt de părere că narcisismul este o trăsătură definitorie a oricarei femei; problematica singurătăţii pe care o lansează Herta Müller în finalul discursului său, este pertinentă în cazul eroinelor Hortensiei Papadat-Bengescu; atunci când femeia din proza *Marea* declară „degeaba strigi nevoia ta celor ce nu vor să audă" o face dintr-o acută singurătate, deci privirea în oglindă şi iubirea de sine derivă şi din această trăire. Pe de altă parte iubirea propriei fiinţe este elogiată şi pentru că nu poartă vina faţă de nimeni aşa cum remarcăm în *Vis de femeie* „iubirea de mine nu doare inima nimănui! Ea e esenţa curată de suflet!"

Observăm cum privirea din care derivă motivul oglinzii, boala, singurătatea, căutarea fericirii, condiția femeii în societate, devin criterii *sine qua non* pentru autoare. Atunci când îi diagnostichează stilul, E. Lovinescu admite că autoarea este singura care a reușit să dea noi valențe sufletului feminin: „În mijlocul unei literaturi oarecum rituale, mai mult suspinată decât afirmată, literatura doamnei mai orbitoare asupra sufletului feminin ca această scriitoare…"[7]

În proza de început se profilează imaginea personajului desanguizat şi descarnat din care se desprinde cu ușurință *trupul sufletesc* după cum remarca Dana Dumitriu: „Personajul descris minuțios în mișcările lui sufletești nu are carnație, este transparent, trecem cu privirea prin el, fără să-i vedem chipul, așa cum trecem cu privirea prin noi înșine fără să ne vedem chipul".[8]

---

[6] Citatul a fost preluat din caietul *Herta Müller la Bucureşti (27-28 septembrie 2010),* editat de Editura Humanitas Fiction şi Centrul de carte germană, 2010, p. 5, 20.

[7] E. Lovinescu: *Istoria literaturii române contemporane,* Editura Minerva, București, 1973, p. 239.

[8] Dana Dumitriu: *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, Editura Cartea Românească, București, 1976, pp. 194-195.

Femeia din proza de început a autoarei rămâne purtătoarea unei trairi, a unei idei, iar poveștile pe care le destăinuie nu reprezintă decât pivotul care permite descrierea stării care le traversează.[9] În fond, în primele volume asistam la imaginea pseudopersonajului creat și recreat în imaginația autoarei pentru a se regăsi pe sine; Bianca, Adriana, Alisia, Sephora, chiar și Manuela, Mamina sau d-na Ledru, nu reprezintă decât pretextul de la care se pleacă în discursul narativ, după cum remarca Nicolae Manolescu: „Ele sunt variante ale unui singur prototip. Fără biografie, fără individualitate: simple nume […] Și cum ar putea fi altfel, câtă vreme nici una dintre aceste eroine nu trăiește *în lume*: pentru toate lumea nu este decât proiecția ființei lor. Singura realitate de care au cunoștință este sufletul lor făcut sensibil, corporalizat".[10]. Conflictele lor sunt intrinseci și sunt devoalate sub forma monologului sau a dialogului. Pe acest fundal de spovedanie se creează un mic inventar de situații care vor fi pe deplin exploatate în proza de mare întindere.

Bibliografie:

Ciocârlie, Corina, *Femei în faţa oglinzii*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1998.

Cristescu, Maria-Luiza, *Hortensia Papadat-Bengescu, portret de romancier*, Editura Albatros, Bucureşti, 1976.

Crohmălniceanu, Ovid. S., *Literatura între cele două războaie mondiale*, vol. I, Editura Universalia, Bucureşti, 2003.

Dumitriu, Dana, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, Editura Cartea Românească, București, 1976.

Herta Müller la Bucureşti (27-28 septembrie 2010), caiet editat de Editura Humanitas Fiction şi Centrul de carte germană, 2010.

Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane,* Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, vol. II, Editura Minerva, București, 1981.

Papadat-Bengescu, Hortensia, *Opere*, vol. I, ediție critică și note de Eugenia Tudor, prefață de Constantin Ciopraga, Editura Minerva, București, 1972.

Zaharia-Filipaş, Elena, *Studii de literatură feminină*, Editura Paideia, Bucureşti, 2004.

[9] Maria-Luiza Cristescu: *Hortensia Papadat-Bengescu, portret de romancier*, Editura Albatros, Bucureşti, 1976, p. 29, 31.

[10] Nicolae Manolescu: *Arca lui Noe*, vol. II, Editura Minerva, București, 1981, p. 11.

THE SPACE IN ALEXANDRU VONA`S NOVEL

Lucian-Nicu RĂDĂŞAN
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: The space influences the character in the same manner as the character influences the space, the place in which the character is placed shapes it for that later, this place will exercise a presure over the individual. In their composition, the novels realise a detailed description of the nieghborhoods, the streets, the institutions and more than that, of the residences and the key elements in the determination of the category and social structure. Equally important is the bond between the geographical structure and the social structure. The analysis of the character is made, most of the time, from the perspective of space that it occupies, assuring it an identitary look, driven out of this space it becomes empty, meaningless, emptied from it's content. Each space produces a moral atmosphere that coveres the landscape, the neighborhoods, the residence. In the contemporan era, the writers five an important role to space, from a simple decor it becomes a character of itself.

Keywords: space, influences, the character influences, meaningless.

Spaţiul şi *timpul* văzute ca și concepte filosofice universale reprezintă pentru literatură o dimensiune esențială în ceea ce privește realitatea, fapt ce poate merge și mai departe în textul literar. Cele două elemente *constituie cadrul în care este implicată întreaga realitatea*,[1] sunt realități ce *angajează ființa într-o căutare permanentă de răspunsuri la eternele probleme*[2], *romanul devenind astfel spaţial atât prin fond, cât şi în formele sale*[3].

Mihail Bahtin folosește în teoria romanului termenul de *cronotop* pentru a scoate în evidență conexiunea esențială a relațiilor spațiale și temporale valorificate artistic, iar pentru legătura dintre spațiul narativ și personaj termenul cel mai potrivit este de *proxemică,* acesta din urmă incluzând și manifestările de ordin psihologic și comportamental.

Din perspectiva antropologului american E. T. Hall, proxematica reprezintă *studiul percepţiei şi utilizării spaţiului de către om*[4]. Anterior era percepută ca *topologie uma*nă, ca *microspaţiu al întâlnirilor interpersonale*, proxemica tratând relația individului în viața cotidiană. Definirea spațiului ca *experienţă fundamentală, câmp de comunicare şi spaţiu simbolic*[5] face referire la conștientizarea, din perspectiva personajului, a relației sale cu spațiul social. E. T. Hall analizează comportamentul personajului în funcție de spațiul în care își desfășoară activitățile cotidiene și concluzionează că putem vorbi despre *un cod secret şi complex, nescris nicăieri, necunoscut de nimeni, dar înţeles de toţi*[6], modul în care *culturi diferite percep şi structurează spaţiul*.

Viziunea criticilor și cercetătorilor ia prea puțin în considerare faptul că *fiecare personalitate are şi o dominantă spaţială, o dimensiune care îi este proprie*[7]", având ca

[1] Cassirer, Ernst, *Eseu despre om*, Bucureşti, 1994, p. 66.
[2] Cimpoi, Mihai, *Esenţa fiinţei. (Mi)teme şi simboluri existenţiale eminesciene*, Chişinău, Ed. Gunivas, 2003, p. 95.
[3] Zéraffa, Michel, *La Révolution romanesque*, Paris, U.G.E., 1972, p. 429.
[4] Hall, E.T., *Proxémique*, în Bateson, Birdwhistel, Goffman, Hall, Jakson, Scheflen, Watzlwicck (eds) *La Nouvelle Communication*, Paris, Seuil, 1981, p. 191.
[5] Roventa-Frumuşani, Daniela. *Semiotică, societate, cultură*, Iaşi, Institutul European, 1999, p. 206.
[6] *Ibidem*, p. 209.
[7] Roventa-Frumuşani, Daniela. *Semiotică, societate, cultură*, Iaşi, Institutul European, 1999, p. 206

rezultat o *personalizare a spaţiului*[8]. Proxemica are ca punct de plecare amplasarea personajului în spațiul imaginar al literaturii și reacțiile de ordin comunicațional care reies din această integrare, iar concluzia este că se condensează *o serie de spaţii strict codificate de gramatica comunităţii căreia îi aparţine individul*.[9]

Spațiul influențează personajul la fel cum și personajul influențează spațiul, locul în care este plasat personajul îl modelează pentru ca mai târziu acest loc să-și exercite presiunea asupra individului.

În compoziția lor romanele realizează o descriere detaliată a cartierelor, a străzilor, a instituțiilor și mai mult decât atât a locuințelor și a elementelor esențiale în determinarea categoriei sau a clasei sociale. La fel de importantă este și legătura dintre structura geografică și structura socială. Analiza personajului se face de cele mai multe ori din perspectiva spațiului pe care îl ocupă, asigurându-i o privire identitară, scos din acest spațiu devine gol, neînsemnat, golit de conținut.

Fiecare spaţiu emană o atmosferă morală care acoperă peisajul, cartierul, locuinţa. În epoca contemporană scriitorii acordă un rol important spațiului, din simplu decor acesta devine un personaj în sine.

Acest mod de percepţie a spaţiului relevă o *nouă concepţie a raportului între om şi mediul său*.[10] Cele două entități formează un „cuplu" semnificativ. Locul nu mai posedă caracteristica de decor,e conceput în strânsă legătură cu personajele ce le populează; altfel spus, personajele se întregesc prin locul, prin mediul în care sunt amplasate. Philippe Hamon definește teritoriul personajului într-un mod aparte, refuză interpretarea de spațiu ca decor și arată că spațiul este consubstanțial cu personajul, este *construit, la rândul lui, de personaj*.[11] Deși problematica este uzată considerăm că modalitatea de abordare a lui Philippe Hamon este una inovativă.

Influența spațiului asupra personajului duce la perspectiva unui personaj teritorializat, un spațiu care îi influențează caracterul. Toate aceste influențe au ca rezultat imediat destinul personajului. Putem constata o modificare a destinului personajului dacă acesta este mutat într-un alt spațiu.

Pierderea identității e o caracteristică a conturării „omului nou", totul se transformă într-o masă organizată ce-și duce existența într-un spațiu care seamănă mai mult cu un *lagăr*[12]

Relaționarea dintre personaje, întâlnirile, pasiunile se identifică cu termenii spațiali. Arnaud Sompairac *susține că orașul este o proiecție a conflictelor de clasă în conflictele teritoriilor. Lumea muncii acordă fiecărui loc destinaţia sa*. Astfel, *oraşul stabileşte o relaţie simplă între «necesitate» şi localizare*.[13] Orice părăsire a spațiului trebuie să se încheie cu o

[8] *Ibidem*, p. 207.
[9] *Ibidem*, p. 208.
[10] A. de Lattre *Le realisme selon Zola. Archeologie d'un intelligence*, Paris, P.U.F. 1975, p. 108
[11] Hamon, Philippe, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1997.
[12] Uniformizarea reprezintă pierderea identității iar sentimental că te afli într-un lagăr îți dă senzația că cel de lângă tine nu reprezintă decât o imagine în oglindă. *Prima grijă a lagărului este de a-i deposeda de tot ce au. Inclusiv de identitate. Ca orice sistem, lagarul a impus uniformizarea. Deținutii au devenit o masă organizată, uniformă. Capete rase, lasate în jos, veșnic așteptindu-și rândul, la supa, la haine zdrențuite, la bocanci cu talpa de lemn: „«Când am sfîrșit, am rămas fiecare în colțul nostru fără să îndrăznim a ridica ochii unii la alții. N-avem oglindă să ne privim, dar înfățișarea noastră ne stătea înaintea ochilor, reflectată într-o sută de fete livide, pe chipul a o sută de marionete mizere și sordide»* (Levi, Primo, *Mai este oare acesta un om?* Traducere si postfață de Doina Condrea Derer, Editura Polirom, Iasi, 2004, p. 33.)
[13] Sompairac, Arnaud, *Le héros dans le labyrinthe*, în *La ville n'est pas un lieu,* în *Revue d'Esthétique*, nr. 3-4,1977, p. 163-171.

întoarcere, totul se bazează pe o *interzicere spațială*[14], neîntoarcerea în spațiul inițial duce la un dezechilibru și inevitabil la drame.

Textele- suport folosesc sistematic spațiul ca element constitutiv în construcția personajului bazat pe corespondențe și conotații, activizând spațiul și transformându-l într-un atu al scrierii.

Vorbind despre spaţiu trebuie adus în discuţie romanul lui Vona care în titlu concentrează o mare parte din semnificație: *Ferestrele zidite*. Pluralul substantivului dă o serie de sensuri. De-a lungul narațiunii observăm apariția diverselor sensuri ale cuvântului: deschiderea unei ferestre aduce un zâmbet pe figura unei fete, fereastra cafenelei este limita, granița între oraș și liniștea interioară a naratorului, pe fata croitorului o găsește întotdeauna lângă fereastră. Visul și frica însoțesc imaginea ferestrei care nu-i conferă personajului siguranță: *în vis, de câte ori mă uit pe fereastră și văd jos persoana care mă urmărește nu mai am nicio speranță, cu toate că ușile sunt încuiate; omul de care fug e întotdeauna lângă mine* [15]. Pentru psihologi fereastra constituie relația cu mediul exterior, simbolizează deschiderea sau starea de receptivitate a Eului și permite accesul spre nou, spre cunoaștere. „Zidind" această deschidere refuzăm comunicarea și Eul se concentrează spre interior, nereușind să se regăsească în societate îl obligăm să caute prin interiorul său „eliberarea".

Vona „zidește" din start spațiul în care personajele sale se mișcă. Prin fereastră personajul avea deja o vedere limitată de marginile acesteia, o dată „zidită" opacizează ramele narațiunii în care este creată povestirea.

Privit ca roman psihologic, *Ferestrele zidite*, redă interioarele personajelor care sunt plasate într-un mediu citadin, probabil un oraș de munte, după unii critici fiind vorba de Brașov. Spațiul își joacă propriul rol, de a ne introduce în lumea personajului narator. Este necesar ca legat de spațiul din roman să vorbim și despre temporalitate, pentru că cele două elemente sunt în conexiune directă. Spațiul și timpul determină singurătatea și trăirile: *eram trist, dar nu ca în toate zilele, mai precis ca în fiecare început de zi, când mă desprind atât de greu de fragilele, supusele ființe cu care îmi petrec nopțile, de lumea dinainte, mereu alta, în care cel mai mic amănunt modifică totul[...]*[16]

Literatura poate fi privită ca o modalitate de aproximare a unui spaţiu ce comportă fie o realitate constantă, fie un ansamblu proteiform, supus unor reguli de organizare iraţională[17]. Potrivit definiției spațiul este cel ce conferă personajului un anumit statut și trăsături de bază, iar *opera devine un intermediu pentru atribuirea unui nucleu comun spaţiului local şi spaţiului global potrivit reprezentării pe care omul o are despre situarea lui în spaţiu*[18]. Spaţiul este un factor determinant pentru identitatea personajului care se construiește din perspectivă socială, etică sau politică.

Bibliografie

Bournef, Roland, Ouellet R., *L'Univers du roman*, Paris, P.U.F., 1972.

Cassirer, Ernst, *Eseu despre om*, Bucureşti, 1994.

Cimpoi, Mihai, *Esenţa fiinţei. (Mi)teme şi simboluri existenţiale eminesciene*, Chişinău, Gunivas, 2003.

[14] Szakács, László, *Le sens de l'espace dans „la Fortune des Rougon d'Emile Zola*, Debrecen, Kossutii Lajoss Tudományegyetem, 1990, p. 61.

[15] Vona, Alexandru, *Ferestrele zidite*, EST-Samuel Tastet Éditeur, 2001, p. 55.

[16] *Ibidem*, p. 9.

[17] *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*

[18] **Prus, Elena, *Proxemica literară ca personalizare a spaţiului* în** revista Limba Română Nr. 12, anul XIV, 2004**.**

Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures. Littératures françaises et étrangères, ancienne et modernes. Sous la direction de J. Demougin.

Hall, E.T., *Proxémique*, în Bateson, Birdwhistel, Goffman, Hall, Jakson, Scheflen, Watzlwicck (eds) *La Nouvelle Communication*, Paris, Seuil, 1981.

HAMON, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX-ième siècle*, Paris, José Corti, 2001.

Hamon, Philippe, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1997.

Lattre, Alain de, *Le realisme selon Zola. Archeologie d'un intelligence*, Paris, P.U.F., 1975.

mitTerand, Henri, *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, P.U.F., 1987.

MITTERAND, Henri, *Chronotopies romanesques: „Germinal",* în *Poétique*, 1990, n. 81.

Roventa-Frumuşani, Daniela. *Semiotică, societate, cultură*, Iaşi, Institutul European, 1999.

Sârbu, Anca, *Timp şi spaţiu în literatura franceză din secolul al XIX-lea*, Iaşi, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", 1999.

Sompairac, Arnaud, *Le héros dans le labyrinthe*, în *La ville n'est pas un lieu*, în *Revue d'Esthétique*, nr. 3-4,1977, p. 163-171.

SZAKÁCS, László, *Le sens de l'espace dans „la Fortune des Rougon d'Emile Zola*, Debrecen, Kossutii Lajoss Tudományegyetem, 1990.

TONARD, Jean-François. *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Emile Zola*. In seria *Publication Universitaires Européennes*. Série *Langue et littérature française*. Series XIII, vol. 190, Peter Lang, 1994.

Zéraffa, Michel, *La Révolution romanesque*, Paris, U.G.E., 1972.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

LA TRADUCTION DU DISCOURS DRAMATIQUE

Violeta LUPAŞCU CRISTESCU
Université « Ştefan cel Mare » de Suceava

Abstract: Lately, translation was stated as an autonomous discipline, leading experts to approach different research directions, of which the most numerous relates, generally, to the translation of literary texts. In this case, the translator of the dramatic texts is disadvantaged compared to a translator of poetry or narrative fiction. On the one hand, the translation of plays is different from other translations; on the other hand, because theorists are questioning whether the same theory can be applied to both theater translations and the translation of other genres, especially what may be this theory. Dramaturgy and translation are practices that have in themselves the image of their interpretation, developed in the silence of a practice, of identical types of affinities, of a history. In the 60s it was remarked the first theoretic interest for the theatrical translation, but we cannot speak about a real concern for the theatrical translation theory before the 80s. It was only in 1985, when the first studies and seminars devoted to theatrical translation appeared. Our proposal aims at an overview of the theoretical debates, focusing on the difference, when it refers to theater, text translation for reading and the text translation for stage.

Keywords : translation, dramatic text, text for reading, text for the stage, theatricality

I. En guise d'introduction

Ce dernier temps, la traductologie s'est affirmée en tant que discipline autonome, déterminant les spécialistes d'aborder de différentes directions de recherche, dont les plus nombreuses se rapportent, en général, à la traduction des textes littéraires. Dans cette situation, le traducteur de textes dramatiques se trouve désavantagé par rapport au traducteur de la poésie ou de la fiction narrative, d'abord, parce que la traduction des pièces de théâtre est différente des autres traductions, ensuite, parce qu'on se demande si une même théorie pourrait s'appliquer à la traduction théâtrale et à la traduction d'autres genres et, surtout, quelle est cette théorie.

La dramaturgie comme la traduction sont des pratiques qui portent en elles l'image de leur exécution, formée, l'une et l'autre, dans le silence d'une pratique, d'un partage d'affinités, d'une histoire. Ce n'est que dans les années 60 que l'on observe les premiers intérêts théoriques pour la traduction théâtrale (c'est Mounin qui, en 1965, consacre un chapitre à la traduction théâtrale dans l'ouvrage *Teoria e Storia della Traduzione*). Mais il faut attendre les années 80, pour une vraie réflexion théorique sur ce sujet (nous nommons ici : Ortrun Zuver-Skerritt, 1980, *The Languages of Theatre. Problems in Translation and Transposition of Drama*, un recueil collectif portant sur la traduction théâtrale; Susan Bassnett, 1980, *Translation Studies*, un ouvrage dont un chapitre aborde le sujet; George Wellwarth, 1981, « Special Considerations in Drama Translation »; Laurie Anderson, 1984, « Pragmatica e traduzione teatrale »), et 1985, pour des études et des colloques consacrés à la traduction théâtrale.

II.Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique

Si l'on part de l'idée que « le théâtre est un art paradoxal » (Ubersfeld, 1996 : 11), on peut même y voir l'art du paradoxe : « à la fois production littéraire et représentation concrète ». Nous prenons aussi en considération « la spécificité du texte de théâtre », qui reste

une question essentielle, car le produit conçu pour la représentation théâtrale est différent des textes pour la lecture.

Un texte dramatique est réalisé pour être représenté par des comédiens sur scène, donc il n'est pas écrit comme d'autres textes. Il utilise un langage à la fois oral et gestuel, appelle à la collaboration les autres moyens d'expression que la scène fournit et il est ainsi théâtral. Par conséquent, il faut analyser la pratique textuelle particulière et montrer les liens qui réunissent cette pratique et la pratique de la représentation. L'auteur dramatique s'exprime par personnages interposés, ce qui limite ses possibilités d'expression. Au moment de la conception de son œuvre, l'auteur doit aussi penser aux acteurs, au metteur en scène, ainsi qu'au public, tout en tenant compte des conditions matérielles de l'espace théâtral. Il est certain que toute réflexion sur le texte théâtral ne peut manquer de parler de la problématique de la représentation.

La complexité de la pratique théâtrale met la « sémiologie du théâtre » (*Idem* : 9) au carrefour des grandes querelles modernes qui traversent l'anthropologie, la psychanalyse, la linguistique, la sémantique, l'histoire. Certes, la linguistique reste privilégiée dans l'étude de la pratique théâtrale, autant pour le texte que pour la représentation, vu le rapport existant « entre les signes textuels et les signes de la représentation » (*Ibidem*). Le sémiologue établit (le ou) les systèmes de signes textuels qui peuvent permettre au metteur en scène et aux comédiens de construire un système signifiant, où le spectateur concret trouve sa place. Les metteurs en scène ont comme tâche de faire du texte une lecture qui se projette sur une représentation éventuelle, tandis que les comédiens peuvent opposer à la tyrannie réelle ou supposée du metteur en scène la liberté du savoir, servant une création par la contribution d'une lecture nouvelle. Quant aux passionnés du théâtre, ils peuvent ou ils cherchent à faire une médiation, nécessaire et difficile, entre ce qu'ils lisent et ce qu'ils aiment voir sur scène.

Sauf certains travaux récents (il s'agit des écrits d'Annie Brisset et des chercheurs québécois : Louise Ladouceur, Michèle Laliberté, Glen Nichols, Sirkku Aaltonen, qui proposent « des approches novatrices, moins normatives ») (Regattin, 2004 : 156), il n'y a pas des théories spécifiques pour la traduction théâtrale. C'est Keir Douglas Elam qui fait une classification de ces approches, sur la distinction entre « *performance text* » et « *dramatic text* » (Elam, 1980 : 158). Il parle de : théories littéraires, théories basées sur « le texte dramatique », théories basées sur « le texte spectaculaire », théories « néo-littéraires », classification que nous n'acceptons que partiellement, pour une raison assez simple : le traducteur dramatique utilise, en général, les mêmes stratégies que la traduction littéraire a adoptées.

III.La traduction du discours dramatique entre la traduction pour la lecture et la traduction pour la scène

Le rapport entre texte et théâtre dépend évidemment des acceptations du mot « théâtre ». Ce mot désigne « un art du spectacle », un « genre dramatique », « la qualité qu'on reconnaît à la représentation ou au texte », « un espace architectural » et il couvre « un vaste réseau métaphorique » qui retient du sens propre les aspects spectaculaires, architecturaux et / ou fictionnels. On parle même d'une dichotomie « dramatique » *versus* « théâtral ». Mieux vaudrait de parler de « texte dramatique » et réserver l'adjectif « théâtral » à la scène proprement dite, conformément à l'étimologie du mot « théâtre », (issu de la famille du verbe « voir » : «être spectateur ») (Eigenmann, 2003).

Il est utile de savoir si, au moment où l'auteur écrit une pièce, il envisage la lecture ou la mise en scène. Nous croyons que chaque auteur aimerait voir que les choses qu'il écrit peuvent prendre forme. Vlad Zografi, traducteur, romancier et dramaturge, considère que « jouer des pièces de théâtre est une horreur magnifique ». Et il ajoute : « Quand j'écris du théâtre les personnages jouent une pièce imaginaire dans ma tête et j'écris la pièce que les

personnages me dictent. Le premier spectacle se passe dans ma tête et j'avoue que c'est le plus important pour moi » (Zografi, 2011).

Mais la traduction du discours dramatique est un combat. Elle doit rester ouverte, permettre le jeu sans en dicter un, être animée par un rythme sans en imposer un. Traduire le théâtre, « c'est vaincre toutes les résistances sourdes, inavouées, qu'une culture offre à sa pénétration par une autre » (Mounin, 1963 : 163). Traduire une œuvre dramatique, c'est traduire pour la scène. À travers les mots du texte original, le traducteur doit pouvoir voir l'expression du visage des personnages, la manière dont ils bougent ; il doit aussi pouvoir entendre leurs intonations, leur respiration, leur accent et connaître leur caractère, leur intention par rapport aux autres personnages, etc. Ce n'est qu'après avoir saisi le jeu théâtral que le texte suppose que le traducteur peut commencer son travail pour recréer le texte dramatique dans une autre langue et il peut aussi montrer le jeu par son texte. Le jeu ou le « verbo-corps » - c'est-à-dire un ensemble de l'aspect auditif et de la représentation visuelle et une alliance du texte prononcé et des gestes accompagnants (vocaux et physiques) - n'est pas réglé de la même façon dans différentes langues et cultures (Pavis, 1990 : 151). C'est pourquoi, montrer le jeu dans une autre culture, c'est trouver un « verbo-corps » équivalent. Plus concrètement, comme le soutiennent les praticiens de la traduction théâtrale, le traducteur doit avoir présent à l'esprit tout le spectacle, à la fois dans son contexte original et dans son futur contexte de représentation.

III.1. Texte et représentation

Lorsqu'on parle du théâtre, on doit faire la distinction « texte-représentation », pour écarter les confusions, sachant bien que « ce ne sont pas les mêmes outils conceptuels qui sont requis pour l'analyse de l'un et de l'autre » (Ubersfeld, *Op. cit.* : 13). « On peut faire théâtre de tout », disait quelque part Vitez. Il y a une spécificité non tant du texte que de lecture qu'on doit prendre en compte. Le texte de théâtre se compose de deux parties distinctes et indissociables (*Idem* : 17), le dialogue et les didascalies. Le rapport textuel dialogue-didascalies est variable, selon les époques de l'histoire du théâtre : les didascalies peuvent être nulles ou quasi nulles ou occuper « une place énorme » (*Ibidem*). Nous pensons au texte de la pièce *Acte sans paroles* de Beckett, qui est uniquement composé d'une immense didascalie. Elles répondent aux questions « Qui ? » et « Où ? » et désignent le contexte de la communication. L'écriture de théâtre n'est jamais subjective, car l'auteur refuse de parler en son nom propre, la part textuelle dont il est sujet est seulement constituée par les didascalies.

Malgré les voix qui soutiennent qu' « il n'y a pas à proprement parler de langage théâtral » (Ubersfeld, *Op.cit.* : 20), nous avons remarqué que le texte théâtral est analysable selon les règles de la linguistique et selon le procès de communication, tandis que la représentation théâtrale est considérée un ensemble (ou un système) de signes de nature diverse, relevant sinon totalement, du moins partiellement, d'un procès de communication. Il est possible d'analyser le rapport « texte-représentation », en partant de l'hypothèse du fait théâtral comme un rapport entre deux ensembles de signes, verbaux et nonverbaux. Mais la difficulté principale qu'on rencontre dans l'analyse du signe au théâtre est d'abord liée à sa « *polysémie* » (*Idem* : 26). Cette polysémie s'explique par la présence d'un même signe dans des ensembles ressortissant à des codes différents. Elle est surtout liée à un processus de constitution de sens (à côté du sens principal, dit dénotatif, tout signe, verbal ou nonverbal, emporte avec lui des significations secondes).

Si nous admettons l'idée que l'activité théâtrale est un procès de communication, nous pouvons en déduire que les six fonctions du langage, distinguées par Jakobson, sont pertinentes autant pour les signes du texte que pour ceux de la représentation. Ainsi pouvons-nous nous rallier à l'idée que l'ensemble du processus de communication peut éclairer la représentation en tant que pratique concrète. Il faut aussi admettre la double énonciation, la

double réception, le double destinataire et le double sens d'une pièce de théâtre. Le langage théâtral s'adresse à la fois à un personnage et au public, donc il a un double destinataire, la parole pouvant recouvrir un double sens (l'un pour le personnage, l'autre pour le public). C'est le cas, en particulier, du quiproquo, où seul le spectateur comprend la réalité de la situation de confusion dans laquelle sont plongés les personnages. De plus, derrière chaque parole, il y a le dramaturge qui s'adresse à son public.

III.2. Traduire la théâtralité

Comme nous avons déjà vu, la caractéristique essentielle de l'œuvre dramatique est qu'elle est destinée à la représentation par des comédiens, devant des témoins qui sont les spectateurs. Il s'agit donc, dès le début, d'un texte fait pour accompagner une action qui sera représentée.

C'est Roland Barthes (1964) qui a donné une première réponse à la question « Qu'est-ce que la théâtralité ? ». Pour lui, la théâtralité, c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit. Mais la question demeure actuelle et l'on continue de se demander s'il faut expulser la théâtralité du texte ou la réserver à la représentation. Une œuvre est considérée théâtrale quand son auteur l'écrit pour l'acteur, qui parle et joue devant un public, donc elle ne vise pas forcément le lecteur. Dans cette situation, un bon dramaturge recourt à des procédés qui permettent à son texte de répondre aux critères spécifiques à la scène. Il crée une « langue gestuelle » (Brecht, 1963 : 462), qui indique quelles attitudes la personne qui parle adopte envers d'autres personnes. Cela veut dire que le dramaturge sait introduire du visuel et du charnel dans ses textes. Une œuvre est encore théâtrale quand, pour sa réalisation, elle implique la collaboration équilibrée d'arts différents. Il s'agit de l'art de jouer, des costumes, du décor, de l'architecture, même de la musique et de la danse. Dans cette situation, chaque art doit dire ce que le mot ne sait pas (ou n'arrive pas à) exprimer, raison pour laquelle il sera complété par une intonation, un geste, un regard. Une entreprise théâtrale nécessite donc la participation de nombreux artistes, le metteur en scène jouant le rôle primordial. Une œuvre est encore considérée théâtrale quand elle réussit à susciter le plaisir chez le public, car faire du théâtre, c'est « provoquer une effusion unanime par un sentiment exclusif et commun » (Jouvet, 2002 : 85). Cette effusion sera possible grâce à la volonté de métamorphose, qui unit l'auteur, le comédien et le public.

Il est bien connu que le monde représenté sur scène ressemble au monde réel et le spectateur s'y sent plus concerné et s'émeut facilement, même s'il est conscient du fait que ce qui se passe sur la scène est imaginé, inventé, fabriqué. C'est toujours la théâtralité d'une œuvre qui rend compte de cette distance entre le réel (la vie) et l'imaginaire (le jeu), car le personnage pourrait nous ressembler, mais il ne sera jamais nous-mêmes. Il faut préciser que la traduction du dialogue est une forme d'écriture qui suppose la rencontre des « difficultés maîtresses du traduire » (Bensimon, 1999 : II). Si les dialogues d'un roman ou d'une nouvelle donnent l'impression d'une parfaite « *mimésis* » par rapport à la conversation courante, il ne s'agit que d'une illusion. En réalité, l'efficacité des meilleurs dialogues littéraires tient à un travail profond sur la langue, et à une restructuration partielle ou totale des énoncés parlés. Il est bien évident que le « non dit » d'un dialogue a le même poids que « le dit » et qu'il ne se prête pas facilement au passage dans la langue de l'Autre. Cela se passe tout comme l'oralité du dialogue, qui résiste, elle aussi, à la traduction, dans ses rapports avec la langue familière ou populaire ou encore avec l'argot. Pour avoir une idée claire sur ce qui permet à une œuvre dramatique d'être théâtrale, il reste à souligner les deux aspects suivants : le texte dramatique recourt souvent à des nombreux moyens d'expression que fournit la scène ; le langage dramatique utilisé dans le texte répond aux exigences de la représentation.

Réfléchissant aux particularités d'une traduction théâtrale (ou plutôt aux exigences auxquelles la traduction française d'un texte dramatique doit répondre pour permettre la pratique théâtrale), Jean-Michel Déprats (1999 : 54) dit que le traducteur doit avoir le souci du style oral, car un texte dramatique est d'abord un texte écrit pour les bouches, pour des poitrines, pour des souffles : « Le traduire pour la scène invite donc à écrire une langue orale et gestuelle, musclée et vive, susceptible d'offrir au comédien un instrument de jeux vigoureux et précis ». Cela veut dire qu'il faut prendre en compte la demande concrète de l'acteur, faire en sorte que la texture des mots puisse être soutenue par le geste du corps et l'inflexion de la voix. Répondre à la nature spécifique d'un texte théâtral, à sa destination particulière, c'est rester fidèle au texte. Une traduction pourrait être exacte, inventive, écrite dans une belle langue, mais si elle ne permet pas la pratique théâtrale, elle reste essentiellement infidèle. Il faut préciser qu'il n'y a pas contradiction entre la fidélité au texte original et l'établissement d'une traduction pour la scène. Prendre en compte la demande concrète de l'acteur, c'est imaginer des corps en action, entendre des voix qui disent à « l'œil qui écoute » (lequel n'est pas celui de la lecture) (*Idem* : 62), car la traduction d'un texte à des fins de théâtre doit être aussi orale et gestuelle que possible.

Par conséquent, pour la traduction du discours dramatique, il s'agit de préserver la théâtralité et le rythme inscrits dans le texte original, car l'objectif premier d'une représentation scénique est « de préserver la théâtralité - entendue ici au sens d'énergie vocale - du texte » (Déprats, 1999 : 57). La voie la plus propice à la préservation de la théâtralité est celle d'une littéralité bien tempérée, soucieuse de l'ordre des mots, du nombre des mots, de la densité des images : « il s'agit de préserver l'économie rhétorique et imaginaire du texte, son système, et de rester proche de la physique de la langue » (*Idem* : 63).

Le problème de base qui se présente à tous les traducteurs, et en particulier aux traducteurs des textes de théâtre, c'est s'il faut traduire l'esprit ou la lettre, le sens ou les mots. Pour le spectateur, il n'est pas question de relire ou de réfléchir sur le texte, « il faut que cela porte. L'effet doit être instantané » (Watson, 1999 : 115). Un texte de théâtre appelle un dire, une inscription dans le corps, la voix, le jeu du comédien. La question qui s'y pose est liée à la préservation de cette théâtralité et aux modalités de faire passer dans une langue étrangère « l'influx de jeu » (Déprats, 1999 : 60). Le traducteur doit transposer la dialectique des questions et des réponses, mais aussi l'aboutement, la juxtaposition des répliques, en conservant la plus grande ouverture de sens possible. Il doit mettre au jour le « texte caché », les significations enfouies dans le texte de théâtre.

IV. Traduction et adaptation théâtrale

Si jusqu'au XVII^{e}-XVIII^{e} siècles, on a observé une grande expansion de l'adaptation, l'éthique traductive étant fondée sur le droit d'adapter le texte étranger aux goûts et aux habitudes de la culture cible, au prix de la dilution des rapports entre le texte original et le texte traduit, au XIX^{e} siècle, l'adaptation est associée à l'infidélité et à la trahison du texte original.

À partir du XX^{e} siècle, on assiste à la valorisation de « l'efficacité de la communication » (Jeanrenaud, 2012 : 118) et à l'apparition de nouvelles théories de pensée en traductologie. Ces théories soutiennent la nécessité d'adapter les techniques de traduction au type du texte à traduire et à l'effet qu'il doit produire auprès du public cible, comme c'est la théorie du « *skopos* ». Tandis que la traduction est définie (Meschonnic, 1999 : 233) comme la version qui privilégie le texte à traduire, l'adaptation est considérée celle qui privilégie tout ce hors-texte, fait des idées du traducteur sur le langage et sur la littérature, sur le possible et l'impossible (par quoi il se situe) et dont il fait le sous-texte, qui envahit le texte à traduire. L'adaptation (nommée aussi « tradaptation ») est parfois jugée (Lungu-Badea, 2012 :15) en tant que stratégie ou même technique de traduction. Ces définitions tracent une frontière nette entre la traduction et l'adaptation : la traduction traite les significations, tandis que

l'adaptation les laisse de côté. Cela conduirait presque à l'idée d'identifier à l'adaptation la traduction, selon le modèle interprétatif, ce que nous considérons assez éloigné de notre but. Nous nous prononçons plutôt pour l'idée que les deux pratiques sont différentes, même si, pour des spécialistes du théâtre et des praticiens de la traduction théâtrale, les choses ne sont pas claires : d'une part, on dit que « toute traduction qui ne vise et n'atteint que le sens est déjà une adaptation » (Recoing, 2010 : 103) et, d'autre part, on considère que « toute traduction – et surtout celle pour le théâtre qui doit être comprise immédiatement et clairement par le public – est une adaptation et une appropriation à notre présent » (Pavis, *Op. cit.* : 140)

Dans le domaine du théâtre, l'adaptation, que nous choisissons d'appeler « adaptation théâtrale », est une activité courante et elle n'est pas systématiquement liée à la traduction interlinguistique. Nous pensons à des pièces qui trouvent leur source dans les autres genres littéraires, « les gens de théâtre » prenant assez souvent librement l'intrigue de romans, de textes dramatiques ou même de scénarios de cinéma étrangers, pour en faire de nouvelles pièces. Il y a des spécialistes de théâtre qui considèrent que l'adaptation doit retrouver l'efficacité théâtrale du texte original, alors que la traduction ne vise que « la fidélité purement littéraire » (Corvin, 1998). L'adaptation théâtrale est une traduction, mais une traduction conforme à l'usage de la scène. Il s'agit ici de faire la différence entre la traduction dramatique, conçue comme recréation, et l'adaptation théâtrale, commandée par une mise en scène spécifique. Dans toute traduction, on peut rencontrer des parties de texte qui perdraient leur sens, si le traducteur n'intervenait pas ponctuellement. De plus, dans le cas du théâtre, où la scène exige du texte des caractéristiques spécifiques, le changement de langue et de situation de représentation entraîne fréquemment des ruptures d'équilibre, autant à l'intérieur du texte qu'entre le texte et son nouvel environnement : le comédien, le public, etc. Dans cette situation, le traducteur a le devoir de recréer l'équilibre. Le recours aux notes de bas de page est impossible et l'explicitation à l'intérieur du texte n'est pas toujours permise, compte tenu du rythme et de la concision du texte dramatique. Ainsi le traducteur est-il sans cesse incité à trouver des moyens pour rendre possible le jeu et la réception. Il est confronté en permanence à prendre une décision concernant lune multitude de questions (Faut-il adapter ? Est-ce nécessaire ?, etc.). Nous croyons que son jugement est finalement fondé sur la parfaite compréhension de l'œuvre originale, sur la maîtrise du langage dramatique, tant dans la langue de départ que dans la langue d'arrivée, et sur la connaissance du public cible.

Faire la différence entre traduction et adaptation théâtrale « dépend des pièces » (Kahane, 1999 : 139). Embrassant la vieille formule « *traduttore, traditore* », certains traducteurs ont refusé de passer pour des traîtres et ils ont décidé qu'ils n'étaient pas des traducteurs, mais des adaptateurs. Ce changement d'appellation ne se justifiait pas dans la mesure où ils n'avaient fait qu'une traduction pure et simple … et souvent « platement littérale » (*Ibidem*). Même s'il y a des moments où il y a adaptation, c'est-à-dire des changements rendus nécessaires par le passage d'une langue à l'autre, en soi, la différence n'est pas très sensible… sinon que « ça fait plus chic d'être adaptateur : on a l'impression d'être un peu plus créateur » (*Ibidem*).

V. En guise de conclusion

Lorsque nous parlons d'œuvre dramatique, nous désignons soit une réalité scénique, soit un objet littéraire. Le texte prédetermine la réalisation théâtrale et constitue une œuvre littéraire autonome, qui existe pleinement en absence de toute « incarnation scénique » (Ducrot, 1995 : 612).

Il y a deux visions divergentes de l'œuvre dramatique : l'une qui appartient aux textocentristes (qui se prononcent pour la primauté du texte) et l'autre qui appartient aux scenocentristes (qui donnent la primauté à la représentation). Ces visions se centrent autour de

la nature du langage utilisé : verbal, nonverbal, paraverbal. C'est ici qu'on trouve l'explication de la difficulté de l'énonciation théâtrale. Considérés éléments seconds, qui servent à la conversation et à l'échange verbal, les éléments nonverbaux et paraverbaux se greffent sur les éléments verbaux pour créer plus de vivacité et d'effet réel. Difficile à être repérés, ces éléments sont introduits dans le texte par les didascalies, mais ils trouvent toute leur splendeur dans la réprésentation orale. La communication paraverbale (qu'on appelle aussi « kinésique ») se sert des signes d'expression faits par le corps en général (de mains, du visage, etc.), qui peuvent être exploités comme source de signification et générateurs de sens. Dans la communication dite nonverbale (où l'on rencontre le concept de « kinésique des mimiques »), nous trouvons un ensemble de gestes, postures et mouvements corporels, qui aide à comprendre le sens de l'œuvre.

La traduction théâtrale est un exercice à la fois contraignant et créatif, qui appelle rigueur, connaissance, imagination. L'analyse des traductions des pièces de notre corpus (Ionesco, Beckett, Vişniec), nous permet de dire qu'il existe même un traducteur idéal pour le discours dramatique : c'est celui qui a un rapport intime avec le théâtre. Il est bien clair aujourd'hui que le contact étroit avec le monde théâtral permet au traducteur d'acquérir une profonde connaissance de la scène et que la collaboration avec des gens de théâtre facilite le travail du traducteur. Cette idée se retrouve aussi dans les interviews de Vlad Zografi : il parle de l'apport énorme que Vlad Russo, qui a été comédien, a eu dans leur traduction de l'intégrale ionescienne.

Si nous pensons au modèle interprétatif, nous pouvons dire qu'un traducteur littéraire peut, sans doute, traduire une œuvre dramatique dans la mesure où la dé-verbalisation (la mise en jeu) sera basée sur la pensée intégrale du spectacle. Il s'agit d'une collaboration, voire une sorte de complicité, avec le metteur en scène, qui converge même avec le rapport temporel entre la traduction et le public. Nous trouvons ici l'explication à la demande du renouvellement de traductions théâtrales, car les versions qui existent ont été conçues pour une certaine génération de spectateurs et ne conviennent plus à présent : l'intérêt, le goût, les critères de jugement changent et la langue évolue. En même temps, faute de nouvelles traductions, nous pourrions trouver une explication au fait que des pièces qui avaient du succès dans le passé ne sont plus mises en scène aujourd'hui. C'est le cas de la pièce *En attendant Godot* (pour ne donner qu'un exemple), qui n'est que très rarement retrouvée sur la liste de représentations des grands théâtres de chez nous, et pour laquelle nous n'avons trouvé qu'une seule traduction (celle de Gellu Naum, datant de 1970).

Nous pensons, pour notre part, qu'au théâtre, la poésie et la science s'identifient, c'est qu'on y trouve une « magie de vivre » (Artaud, 1964 : 224), un monde chargé de symboles. On a même parlé d'une ressemblance entre le théâtre et l'alchimie : « c'est que l'alchimie comme le théâtre sont des *arts* pour ainsi dire virtuels » (*Idem* : 71) et « l'opération théâtrale de faire de l'or » évoque à l'esprit une pureté absolue. C'est pour cela que le spectateur continue d'aller au théâtre.

Pour ce qui tient de la théorie de la traduction, elle doit caractériser le transfert de la langue source à la langue cible « dans sa portée et dans ses limites » (Cristea, 2000 : 193). Malgré ses spécificités, la traduction des œuvres dramatiques est de même nature que toute autre traduction. Certainement, elle n'est pas l'adaptation. Celle-ci signifie une opération qui est à la fois stratégique et globale, ayant comme but de créer une nouvelle pièce. Pour cela, l'adaptation se base sur une œuvre étrangère ou même sur d'autres genres artistiques, tandis que la traduction vise à restituer une œuvre étrangère. Nous tenons à dire que la traduction joue un rôle important dans l'évolution d'une langue et offre une ouverture vers le patrimoine linguistique et culturel universel.

Toute traduction est marquée par son temps, mais la traduction du discours dramatique a besoin d'être actuelle, pour maintenir le lien vivant avec les comédiens et le public. Être

proche du public signifie aussi le toucher, le faire réfléchir, l'influencer, c'est pourquoi la traduction du discours dramatique est toujours à refaire. Le théâtre a toujours été, en même temps qu'un texte, un spectacle. Les plus jeunes auteurs ou metteurs en scène, « c'est tout un » (Picon, 1976 : 316), sont depuis tout le temps à la recherche d'une jonction entre le théâtre et la vie qui devrait abolir la séparation entre la scène et le public. Nous pourrions dire qu'on y trouve la nostalgie pour un état primitif, quand le théâtre représentait une fête collective, dionysiaque, le désir même d'une libération totale, d'un anéantissement de l'individu au profit d'une commune extase.

Bibliographie

• Artaud, Antonin, 1964, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
• Barthes, Roland, 1964, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil.
• Paul Bensimon, 1999, « Présentation », in *Palimpsestes*, N° 1, février 1999, « Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre », Presses Sorbonne Nouvelle.
• Brecht, Bertolt, 2000, *Écrits sur le théâtre* (traduction de l'allemand par : Bernard Banoun, Jean-Louis Besson, Michel Cadot, André Combes, Guy Delfel, Gérald Eudeline, Jean Jourdheuil, Jean-Louis Lebrave, Jean-Pierre Lefebvre, Jeanne Lorang, Bernard Lortholary, Francine Maier-Schaeffer, Béatrice Perregaux, Marielle Silhouette, Jean Tailleur, Jean-Marie Valentia et Edith Winckler), Paris, Collection « Pléiade Bibliothèque » N° 470, Gallimard.
• Corvin, Michel, 1998, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, entrée « adaptation », Paris, Larousse.
• Cristea, Teodora, 2000, *Stratégies de la traduction*, Bucureşti, Editura Fundaţiei « România de Mâine ».
• Déprats, Jean-Michel, 1999, « Traduire Shakespeare pour le théâtre », in *Palimpsestes*, N° 1, février 1999, « Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre », Presses Sorbonne Nouvelle.
• Ducrot, Oswald, 1995, *Nouveau dictionnaire enciclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
• Eigenmann, Éric, 2003, « Le mode dramatique », texte consulté le 20. 01. 2015, sur le site: www.unige.ch/... /modedramatique/mdintegr.ht…
• Elam, Keir Douglas,1980, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Methuen.
• Kahane, Éric, 1999, « Le point de vue d'un traductologue: réponse à des questions sur la traduction des textes dramatiques », in *Palimpsestes*, N°1 / 1999, « Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre », Presses de la Sorbonne Nouvelle.
• Jeanrenaud, Magda, 2012, *La Traduction là où tout est pareil et rien n'est semblable,* Préface de Claude Hagège, Bucarest, EST, Samuel Tastet Éditeur.
• Jouvet, Louis, 2002 (1952), *Témoignage sur le théâtre*, Paris, Flammarion.
• Lungu-Badea, Georgiana, 2012, *Mic dicţionar de termeni utilizaţi în teoria, practica şi didactica traducerii*, ediţia a III-a, revăzută şi adăugită, Timişoara, Editura Universităţii de Vest.
• Meschonnic, Henri,1999, *Poétique du traduire*, Paris, Éditions Verdier.
• Mounin, Georges, 1963, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard.
• Pavis, Patrice, 1990, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Éd. José Corti.
• Picon, Gaëtan, 1976, *Panorama de la nouvelle littérature française*. Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard.
• Recoing, Éloi, 2010, « Poétique de la traduction théâtrale », in *Traduire*, revue française de la traduction, N° 222, « Traduire pour le théâtre », juin 2010, Paris, SFT.
• Regattin, Fabio, 2004, « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », in *L'Annuaire théâtral* : *revue québécoise d'études théâtrales*, N° 36 / 2004, Montréal, SQET.

• Ubersfeld, Anne, 1996, *Lire le théâtre* I, Paris, Éditions BELIN. .
• Watson, Donald, 1999, « Bon esprit, bon sens ou bons mots ? », in *Palimpsestes*, N° 1, février 1999, « Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre », Presses Sorbonne Nouvelle.
• Zografi, Vlad, 2011, « Je connais le prix de la liberté », interview réalisée par Zeina Antonios à l'occasion de la XVIII[e] édition du Salon du Livre Francophone de Beyrouth, consultée le 14. 01. 2014, sur le site : www.icr.ro/files/items/8978_2_zografi.pdf.

Note : Cet article a été financé par le projet « **SOCERT.** ***Société de la connaissance, dynamisme par la recherche*** », n° du contrat POSDRU/159/1.5/S/132406, cofinancé par le Fonds Social Européen, par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013. **Investir dans les Gens!**

KAFKA'S "METAMORPHOSIS" APPROACHED VIA AN INTERDISCIPLINARY PERSPECTIVE"

Clementina Alexandra MIHĂILESCU
"Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The paper expands upon Kafka's "Metamorphosis" as the extreme representation of alienation neurosis caused by "the arbitrary character of the infinite and by existential absurdity" (Chira, 183). From a methodological point of view, we will turn to good account the concept of "time's thermodynamical arrow" which reveals "the sense of time where disorder or entropy increases" (Hawking, 113). In order to properly approach the individual disorder and the mental and spiritual dislocation of Kafka's character, Jung's psycho-analytical theory, Bachelard's aesthetics and Chira's interdisciplinary studies will be also taken into account and closely observed in our analysis of the dramatic effects of the extreme form of alienation described in "Metamorphosis".

Keywords: metamorphosis, alienation, time's thermodynamic arrow, interdisciplinarity, Franz Kafka.

The aim of the paper is to analyse the relation between anthropology and health in Franz Kafka's "Metamorphosis". For our approach to be properly constructed, a short presentation of the author's biographical background is extremely relevant in this respect.

Franz Kafka was born in a Jewish family in Prague. The pragmatic paternal descent intermingles with the bizarre and romantic maternal component giving birth to a complex and highly controversial personality. Kafka took his doctor degree in judicial science which offered him the possibility to be employed as jurist in an insurance agency. He was equally interested in philosophy and literature. Kierkegaard, Heinrich von Kleich, Martin Buber, Maimonides together with Pascal, Thomas Mann, Hesse, Flaubert, Strindberg, Dostoievski, Cehov and Goethe, are the stellar personalities who have extensively and intensively influenced him. He died of tuberculosis in 1924, at the age of 41, being buried in the new graveyard from Prague.

Ever since 1908, he started contributing to Hyperion, the German review from München, where he published eight texts from "Contemplation". The fertile period of his literary creation began in 1912 when he wrote "The Verdict" and "Metamorphosis" followed by "The Penitenciary Colony" and "The Process", the last being only posthumously published. This background is extremely relevant because his characters are "nothing else but the author's alter egos" (Chira, 58). The frequent use of the anagram derives precisely from the identification of the author with his characters, claims Chira. As concerns the name of the main character, Gregor Samsa, from "Metamorphosis", the presence of the vowel "u", repeated twice in the same position as in Kafka, is a further proof of the author's identification with his character (Chira, 58).

The body of analysis consists in the story itself. Simple as it is, it reveals a "limiting condition" (Hawking, 104), because Gregor Samsa, after graduating the Faculty of Economic Sciences and becoming a conscientious salesman, wakes up one morning changed into "a monstruous cockroach" (5).

The methodology employed by us in order to find a reasonable entry to decoding this unusual metamorphosis consists of Stephen Hawking's book entitled "The Universal Theory" which offers interesting explanations regarding the increase of general and individual disorder

and entropy. Hawking claims that the gradual increase of disorder is an example of "time's arrow" (113). The same Hawking opines that "the thermodynamic time arrow" reflects "the pattern of time where disorder or entropy increases" (112). It is precisely the thermodynamic time arrow that will be turned to account in order to explain the character's dislocation from the family and professional background, his absurd metamorphosis into a myriapod and his profound alienation.

Chira opines that alienation always occurs in a "familiar habitat when the individual has plenty of time to face his selfhood" (61). The familiar locus of his metamorphosis is "his little normal human room" (89). The adjective "human" associated with the noun "room" suggests the writer's profound anthropological concern. This room seems "to have gathered the universe within an object" (Bachelard, 113). The adjective "little", on the other hand, makes us contemplate what Bachelard called "the dimension of intimacy" (115). This concept is also extremely relevant in terms of the Jungian psycho-analytical theory focused on the explanation of human vulnerability. Jung claims that alienation appears when the ego has got out of the ego-self equation and experiences frustrated expectations symbolically rendered as: fall, exile, an unhealed wound, a perpetual torture. In the case of Gregor Samsa, his torture can be put in relation with the distorted relation between ego and self which has paradoxically materialized itself in his transformation into a "myriapod", the supreme form of alienation.

We cannot read this metamorphosis as a "simple product of imagination" (Bachelard, 115), but as some sort of "alienation neurosis". Jung claims that "alienation neurosis" affects people to such an extent that they lose their right to live as normal beings. The same Jung states that when an individual surpasses the ordinary forms of anxiety, depression, suicidal impulses, he might reach "the phase of living the self in projection" (12), projection which, in Kafka's case, turns into reality. The maximum alienation occurs when the individual identifies himself with his representation projection and lives it in an authentic manner.

As concerns the causes which might generate the "alienation neurosis", Chira claims that it is to be found in the unusual Kafkaian background which is strange, absurd, deterministic generating "perpetual torture" (63). We identify all these Kafkaian features in the first person narrative. It best renders the "limiting condition'' characteristic for the main character's life.

His damnation is also caused by his own "spiritual chemistry" (Chira, 63). His perceiving himself in a state of social alienation occurs when he assumes his "exhausting profession: on the road, day in, day out … and there's the additional ordeal of travelling, worries about train connections, the irregular bad meals, new people all the time, no continuity, no affection" (88).

This sort of repression resembles what Bachelard called the "unskillful dynamism", because "Metamorphosis" does not reproduce life, it denies it, opposing a delusion which pretends to replace it (50)

The delusion experienced by Gregor Samsa is related to the "dimension of intimacy" (61) which is usually infinite. In the case of Kafka's character, through his transformation into a myriapod, the "dimension of intimacy" becomes finite. And yet, it is experienced so intensively that he confronts himself with inverted reflexes.

Joe Bousquet, quoted by Bachelard, states that "Any intimacy hides itself … Nobody can see me while I am changing / I change myself. But who could see me? I am my own hiding place". His inverted reflexes can be interpreted both from a medical and anthropological perspective as "the superlative of secretiveness" (Bachelard, 153). And yet, Gregor Samsa moves in the opposite direction, in the sense that he wants his transformation to be noticed and understood by the others.

Getting back to self-deception, to delusion, Kafka's character still hopes that he might recover, catch the train, and, through a terrible effort, return to the former life pattern. His

delusion is related to his wish to help his parents pay back their debt to the one who actually employed him as salesman. This assumed duty generates a triple stress: for Gregor, for his family and even for his employee. The employee sends the chief clerk to investigate "Gregor's delinquency" (94) of having lost the early morning train. His metamorphosis is totally alien to Gregor. He makes desperate efforts to get up; he understands his parents' discomfort. He gets scared when he hears his voice "an impressible squeaking that left the words only briefly recognizable at the first instant of their sounding" (90). The semiotics of sound plays an important part in this story. Every member of the family addresses him in a more or less insistent manner. His mother's voice is "mild" (30), while his father's sounds aggressive and impatient.

As concerns his physical condition he is anxious to see "how the hallucinations" (10) will come to an end. He feels pains all over the body, the incapacity to coordinate his movements. He interprets the change of his voice as the expression of a severe cold "the professional disease of salesman" (92).

The incertitude of the members of his family regarding his present condition makes him excuse them for their insistent behaviour. However, he cannot excuse the chief clerk who keeps accusing him that he worries his parents and neglects his professional duties.

The moment of complete objectivity, perfectly postponed by Kafka, is assured by the polarity voice-appearance. The distinctive signs of this polarity are extremely profound ones, opening two distinctive axes. Kafka opposes the rationality of the family members, of the chief clerk, to the irrationality of the character. Being all rational people, they are prepared to admonish him. The irrational erupts when they hear his voice "it was an animal's squeaking" (110), claims the chief clerk, while mother and sister start screaming.

The readers become familiar with his appearance as early as the first page "his brown belly sectioned off by little crescent -shaped ridges into segments. His numerous legs, pathetically frail by contrast to the rest of him (87).

Later, on page 99, we learn that his little legs secreted some sort of sticky substance "and that he got strong mandible". They are all scared when he gets out of the room. Mother faints, father looks first aggressive, but then he starts crying. The chief clerk leaves in a hurry, before his father hits Samsa with a stick, making him return to his room.

From a phenomenological perspective, Bachelard claims that the phenomenologist has to reach "the extreme limit of images" (51). Bachelard continues and says that the phenomenologist, instead of explaining, reducing, comparing, will exaggerate and will refresh the primitiveness and peculiarity of fears, of extreme situations (51).

To a certain extent, Kafka is concerned with demonstrating the primitiveness of his character in order to "turn to account a centre of loneliness" (Bachelard, 160) concentrated within an obscure room. The true value of such experiments arises from the intensity of the experience rendered through the verb "to metamorphose", in Kafka's case.

The primitive nature of Gregor Samsa derives from his way of moving on his little hairy legs which are secreting a sticky substance, from his way of being fed – in a bowl, from his withdrawing under the bed whenever his sister Greta enters the room.

His primitiveness lived in simple images can be put in relation with the concept of sound symbolism. Bachelard turns to account one of the theorems regarding the imaginary character of light, saying that "Whatever shines, sees" (69). Paraphrasing this quotation we might say that "Whatever hears, feels". Consequently, alone in his room, Gregor Samsa hears about the precarious financial condition of his family, now that he is no longer able to support them.

Under the circumstances, only Greta, his sister, continues to be closely attached to him. Samsa's plan is to send her to the Academy of Music and to financially support her. He wants to inform his family about his intention on Christmas Eve. No matter how strong his

desire to protect his family is, he senses their hostility. Even his sister can hardly prevent herself from showing out her disgust whenever she enters his room. Besides family hostility and repudiation, he also senses the hostility coming from the new tenants and the chairwoman.

Dirty, wounded, abandoned, weak, Samsa becomes the simple emblematic image for a particular spiritual condition. Another revelatory image is that of his sister playing the violin. Samsa tries to establish a certain spiritual community with his sister when he hears her playing the violin. Moreover, he intends to draw her attention upon his being present and to suggest her to join him to his room because no one appreciates her as much as he does. He also intends to talk to her about his intention to send her to the Academy of Music. He is suddenly noticed by the tenants and everybody is contaminated by fear and disgust. Even his sister refers to him as the "animal" that "hounds up, drives away the tenants, evidently wants to take over the whole flat, and throws us out on to the street". She vehemently concludes "we must try and get rid of it" (138). Back to his room, he notices pains all over his body and makes the discovery that he can no longer move. He is convinced that he needs to disappear. He is overwhelmed by devotion and love for his family. "The last thing he saw was the sky gradually lightening outside his window. Then his head involuntarily dropped, and his final breath passed feebly from his nostrils" (141)

This last image impresses through the double transcendence of what can be seen and of what can be heard. Paraphrasing Loys Masson's "Icarus or the Traveller" which says "I heard him / closing his eyes and opening them", we may come across "I heard him closing his eyes and feebly passing away". Such paraphrasing places the story under the sign of the verb "to hear". This last image, the most fragile and insubstantial reveals profound vibrations.

In terms of conclusions and results, our approach has been intended to move beyond the surface of things, to become familiar with sounds, images and to grant them a psychological charge. The paradoxical metaphor of transforming the character into a myriapod has been intended to reveal a peculiar psychological reality. Such metamorphosis helps us become aware of the most fragile aspects of life. When the story ends, it actually rises again in our consciousness.

The story entitled "Metamorphosis" can be ultimately interpreted as a phenomenological document. It is the phenomenology of the verb "not to be able to get out of the condition of non-being and return to the condition of human being" (243). Bachelard also states that for someone to truly experience an image, one has to become familiar with the "becoming of the human being, who represents a new image in terms of its non-being" (243).

Jung claims that under some terrible stress, people's life transforms itself, metamorphoses. No matter how exaggerated the image of Samsa metamorphosed into a myriapod might appear, through this extreme state of mental deviation, of alienation, Kafka has positioned himself on what Bachelard called "the axis of an autonomous imagination" (18). Samsa's partial primitiveness which still allows him to think, to feel, to have "temporal explosions" (167) of his being, to desperately attempt to interrelate with his family, is symptomatic.

Chira claims that Samsa's loneliness, his anxiety, his monstrous metamorphosis, is closely related to the "arbitral character of the infinite and of the existential absurdity". Such features contaminate the relation between anthropology and health and the effects of this contamination have led to an exaggerated situation. They have been employed in order to describe the suffering of a character, even if they have been dictated by "an imaginary anatomy" (Bachelard, 252).

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston. Dreptul de a visa. Editura Univers, București, 2009

Chira, Vasile, Studii de pluri-, inter- și transdisciplinaritate, Editura Universității Lucian Blaga, Sibiu, 2012

Jung, Carl Gustav. Memories, Dreams, Reflections (ED. Anelia Jaffe, Richard and Clara Winston, Trans.). London: Flamingo, 1983

Kafka, Franz. The Metamorphosis and Other Stories (Barnes and Noble Classics Series), New York, 2003,

LANGUAGE FUNCTIONS IN A COMPARATIVE CLASSIFICATION OF INTERJECTIONS. POTENTIAL BENEFITS TO THEIR TRANSLATION

Olivia-Cristina RUSU
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: The functions of linguistic units labelled as 'interjections' are both to express affection, to share emotive or will emphasis between the participants at the conversation, and/or to monitor and organize the discourse. Folding traditional interjection classifications on language functions, this paper proposes a taxonomy that tries to maintain both idiomatic shades offered by Romanian grammars and discursive, spoken-performance features emphasized by English grammars classifications. The most important characteristic that makes a word an interjection is considered its inner referential source, the fact that through an interjection the speaker transmits something of the idiomatic inner self. Due to phonological resemblance, to frequent pragmatic gains of expressivity, the open-class of onomatopoeia is also included within the area of research of this paper, together with those discourse markers that are not conventionalized, with an inner referential source. This classification proves useful in conveying as precisely as possible the overall message of an utterance in translations.

Keywords: interjection, comparative classification, language functions, translation, children's literature

1. Introduction

"The more the context contributes to the communicative force of an utterance, the less need there is for the utterance to be grammatically explicit". In view of that, *directives* and *exclamations* are to be considered from a pragmatic point of view rather than from a grammatical one, as their particularities are strongly related to their "pragmatic roles as utterances which relate specifically to the hearer's and the speaker's participation in the act of communication: a directive is 'hearer oriented', whereas an exclamation is 'speaker-oriented'" (Quirk, 1985:88). LGSWE resumes the same idea of minimal grammaticality of utterances that do not affect the propositional meaning of a clause, having purely pragmatic - particularly illocutionary - functions (1999:140, 1069-82). Romanian standard grammar, GALR I 2005, concurs to this opinion, stating that the understanding of meaning and of referential sources of interjections (non-conceptualised elements without a logical semantic configuration) implies a description of their contextual uses and values.

Nonetheless, on the one hand, for the meaning to be fully articulated, the interaction between all linguistic levels of the communication needs to be considered, as there are numerous interconnections between linguistic elements on the semantic and discourse levels. On the other hand, the literature seems to be clear on the fact that in terms of classification, the

boundaries between these pragmatic categories are fluid in conversation, and most of these words prove discursive multi-functionality.

2. Contextual values : communicative functions of interjections

Interjections have been described by English and Romanian traditional standard grammars in terms of the emotion they expressed and of their imperative force. However, establishing the semantic meaning of interjections all by itself proves to be insufficient. For these reasons, but still on a semantic basis of classification, interjections should be differentiated according to the **language functions** they perform (Ameka, 1992: 259). In the same line of thought, Croitor Balaciu differentiates between the **referential sources** of the interjections (GALR I 2005:657). Thus, referential sources may be internal to the speaker for the following types of interjections: expressive, conative, phatic and metalinguistic, and exterior to the speaker, for onomatopoeia and informative interjections. Consequently, considering Jakobson's taxonomy of language functions, and the specificity of verbal communication acts described by interjections, this paper proposes the following holistic classification, for both English and Romanian:

2.1. Referential interjections that relate to the communication factor *context* and "describe" a situation, object or mental state. These include **onomatopoeia** and **informative interjections**.

With a referential source external to the speaker, and seldom internal, **onomatopoeia** are sounds imitating noises produced by animals, birds, insects, sounds produced by the contact between objects, tools or movements, sounds that accompany various physiological processes, or sound effects of different actions. English grammars and dictionaries seem to include onomatopoetic words within the categories of nouns and verbs. For example, in CCAD (2009:206) for the word *boom* there are six detailed entries that treat it either as a countable noun, or as a verb. As for the case of *atishoo*, no word class is mentioned: "/ ətiʃu: / **Atishoo** is used, especially in writing, to represent the sound that you make when you sneeze" (ib.:85, bold as in original). Romanian grammars are more detailed concerning onomatopoeias and usually place their description after the account on all other types of interjections. The classification here is made according to the referential source and is linked to the [+ / - animate] and [+ / - human] characteristics:

i. The class **[+animate], [+ human]** includes onomatopoeic words which mimic physiological sounds, as in:

(1) "'Don't be frightened, Teddy,' said his father. 'That's his way of making friends.'

'*Ouch*! He's tickling under my chin,' said Teddy." (Kipling)

(2) "Iară Setilă, dînd fundurile afară la câte o bute, *horp*! ţi-o sugea dintr-o singură sorbitură (…)" (Creangă)

ii. The class **[+animate], [- human]** includes onomatopoeic words which mimic sounds of animals, birds or insects, as in:

(1) "(…) and the moon shone into the mouth of the cave where they all lived. '*Augrh*!' said Father Wolf. 'It is time to hunt again.' (Kipling)

(2) 'Şi numai ce-o auzeai vara: *Pu-pu-pup*! *Pu-pu-pup*! dis-dimineaţă, în toate zilele, de vuia satul. (Creangă). *Pu-pu-púp* and its variant *pu-púp* is a sound imitating the song of a hoopoe.

iii. The class **[+ / -animate]** includes onomatopoeic words which mimic noises from nature or environment, sounds produced by the contact between varied objects, or sounds effects of some action, as in:

(1) "And still holding her hands he drew her right out of the street, away from the iron railings and the lamp-posts, into the very middle of the picture. *Pff*! There they were, right inside it! (Travers)

(2) "bătea pământul, sau peretele, sau vrun lemn, de care mă păleam la cap, la mînă sau la picior, zicînd: *Na, na!*, şi îndată-mi trecea durerea." (Creangă).

(3) *"Na!* satură-te de cireşe!" (Creangă)

(4) "Şi, *na*! părintele Duhu şi Teofan şi-au prăpădit papucii, fugind mai mult pe brînci decît în picioare; chiar după tipic! (Creangă)

'*Na*', from the familiar register and with a verbal value, means 'to offer / take something', equivalent to *Poftim*! *ia*! *ține*!, as in (3); if repeated, *na-na* accompanies the gesture of a hit, a scrap, usual in child language, with a nominal value, as in (2). The same meaning appears in (3), but with a violent connotation. *Na* can also express an exclamation that implies annoyance, surprise, deception, or marks the lack of agreement with the words of someone, as in (4). *Na* can also suggest a cheerful shout in games or (folk) songs.

Informative interjections

Described as referential due to their informative value that lacks emotional content, informative interjections are used in precise situations, therefore they are rather few in number (GALR I). For instance, some international examples that belong to religious LSP

comprise the international words *amen* / *amin, alleluia* / *alleluia, and hosanna* / osana. These items used to have strong affective religious connotations, but in time only their informative value was kept.

(1) "*Amin*, bleştesc eu cu jumătate de gură." (Creangă)

The interjections *aleluia* and *amin* are used in religious texts or practices of the Christian Church as fixed formulas. *Amin* concludes prayers, meaning 'true!, So be it!'. In a familiar register *amin* means 'farewell! it's over'.

2.2. Expressive / emotive **interjections** orient the message towards the listener and convey some inner (positive or negative) emotion of the speaker. These items can also function as discourse markers. Theoretically, all emotional reactions can be externalized using interjections. According to their emotional meaning, they can be divided into: 1. Interjections with one meaning; 2. Interjections with at least two meanings; 3. Ambiguous interjections; 4. Interjections with multiple meanings impossible to decode outside an explanatory context. For instance:

He and *hei* used repeatedly in Romanian are exclamations which give the impression that things are more complicated than they seem or than someone thinks, as in:

(1) "- *He, he*! să fie sănătos dumnealui, om bun; d-apoi chiteşti dumneata că nu ne cunoaştem noi cu Ştefan a Petrei? zise moşneagul;" (Creangă)

The same is expressed in English by means of *ha*!:

(2) "*Ha*!" said Mr Banks, drawing in his head very quickly. "Admiral's telescope says East Wind. I thought as much. (Travers)

There is a multitude of feelings conveyed by interjections, but a detailed consideration of all exceeds the purpose of this paper. Examples, therefore, will include only expressions of **pain**, **regret** and **threat**, as in:

(1) "(…) Baloo, gravely shaking one leg after the other. '*Wow*! I am sore. Kaa, we owe thee, I think, our lives—Bagheera and I.' (Kipling)

(2) He knew he could never be a real human again, and scarcely wanted to be one, but *oh*! how he longed to play as other children play, and of course there is no such lovely place to play in as the Gardens. (Barrie)

(3) "Însă *vai de* omul care se ia pe gînduri!" (Creangă)

(4) "*Vai*! osîndi-v-ar Dumnezeu să vă osîndească, soiuri ticăloase ce sunteţi!" (Creangă)

The Romanian interjection *vai* outwards intense feelings, such as: a) pain, depression, despair, as in (3) and (4); b) sympathy, pity, regret, grief and vexation, as in (3); c) joy,

pleasure, admiration, enthusiasm; d) impatience; e) surprise. The phrase '(*ca*) *vai de* (*lume*)' suggests a very bad condition, as in (3).

2.3. Conative interjections (alternatively called **imperative interjections)** focus on the *addressee* (receiver) directly and share several features common to the imperative and vocative. It is possible for them to appear isolated in the phrase. They are spoken with a special intonation, and used to address someone, either asking him to perform something (injunctive interjections), or simply to address a call (appellative interjections).

2.3.1.Injunctive

Different categories of orders or incentives, from orders to offers and requests are expressed or intensified by means of injunctive interjections. These may be addressed to different categories of [+/- human] receptors. Often these interjections can play both emotional and volitional mental states, for example the Romanian *bre!* can express both surprise and appeal, and the Romanian *nani*! conveys both an affectionate incentive and a tender caressing. These interjections may express desire or will, i.e. a command**:** *Behold*! *Never mind*! *Now then*! *Sh*!, an incentive**:** *Come on*! *Wo*! *Gee*!, or a request**:** *oh*! *Sh* ! *hush* ! *tsst* ! (GALR I, 1966:426, Gheorgiţoiu, 2011:128). Nonetheless this is inconclusive as often mere voice tonality shifts a usual enjoyable request into a harsh order. Therefore, in this paper the general term used will be *incentives*. Incentives are also grouped according to whether they are used to a) start an action, e.g. (1), (2); b) stop an action, e.g. (3), (4); c) address [-humans] [+ animated] in order to express calls, urges, casts away or out, e.g. (5), (6):

(1) "Gata sunteţi? *Haidem*! că eu vă aştept cu caii înhămaţi." (Creangă)

(2) "Ne întovărăşim cu dînşii, de frica lăieşilor din Ruginoasa, şi *hai-hai*, *hai-hai*, pînă-n ziuă, iacă-tă-ne în Tîrgul-Frumos, (…)." (Creangă)

Haide - and its variant *hai* - is a Romanian word that expresses an urge to action, as in (1). With an imperative function, it corresponds to movement verbs: *Vino*! *Veniţi*! ('Come!'). Used repeatedly, with the stress on the second element, it conveys the idea of a slow, cumbersome movement, as in (2). With a particular intonation, it may also convey regret, admiration.

(3) "*Hush*!" said Jane, as Mary Poppins took out a large bottle labelled "One Teaspoon to be Taken at Bedtime." (Travers)

(4) "- *Ho*, mă! ce vă este? zise Zaharia sărind ca un vultur între dînşii." (Creangă)

Hush resumes an English request for silence, while *ho* is a Romanian shout used to stop cattle and horses; used for [+human], *hush* means 'enough, stop!'. In the following example, the Romanian *hi* is a shout that urges horsed to move, and *shoo* denotes a cast away in English.

(5) "*Hi*, căluţii tatei, să ne întoarcem cît mai degrabă acasă!" (Creangă).

(6) "That dreadful dog!" said Miss Lark, looking at Andrew's companion. "*Shoo*! *Shoo*! Go home!" she cried.(Travers)

2.3.2.Appellative interjections **(+ / - emotive)** express an appeal, a call. Items referred to as *attention signals* or *attention seekers* in standard English grammars are included here. Appellatives can be divided according to their [+ / - human] characteristics.

(1) **"***Hey*!" called Mary Poppins softly. (Travers)

(2) „Nu, *bre*, răspunse Zaharia şi mai încet; şi, Doamne, ce bine-ar fi să trîntim una lui Mogorogea!" (Creangă)

English *hey*! and Romanian *bre* belong to the familiar register and are used to address someone in order to draw his attention. These words establish a relation of informal equality between speakers.

2.4. Phatic interjections are associated with the *contact* factor, with opening, maintaining, verifying or closing the communication channel between utterer and auditor. GALR I 2005 mentions that interjections with phatic value show the speaker's emotional involvement and are few in number: *alo, aha, îhî*; *mmm, Doamne*!, *ei*. Therefore, all categories of discursive markers - politeness markers, response forms, response elicitors, euphonic fillers, ostensive markers - that fulfil these functions are included within the class of phatic interjections.

2.4.1.Politeness markers

Expressions used as forms of politeness are mainly borrowings or loans and refer to greetings and farewells, thanks, apologies, congratulations. In this paper only the most familiar and non-conventional ones are considered interjections. Although standard courtesy formula are close to secondary interjections, they are not involuntary speech acts and – most importantly – their referential source is external to the speaker, therefore, it does not include the interjectional inner component. Interjections used as politeness markers have different degrees of familiarity and can be divided into: greetings, as in (2), farewells, as in (1); thanking formula; apologizing, offering formula, congratulations, wishes, etc.

(1) "He darted up to the windowpane, brushed down his breast feathers with his beak and then, "*Cheerio*!" he said perkily, and spread his wings and was gone. . ." (Travers)

(2) "*Muni* dimineaţă, moş Nichifor! (Creangă)

(3) "Gătit, cinstite părinte; *poftim* de ne blagosloviţi casa şi masa şi *poftim* de mai şedeţi." (Creangă)

Cheerios are used in English for greeting or parting. The Romanian *poftim* is a politeness formula used to: a) offer something to somebody, similar to *ia*, *na* (*take*); b) invite somebody action; c) preceded by the interjection *ei*, *poftim* expresses indignation, resentment, criticism, dissatisfaction, distress, revolt.

2.4.2. Interjectional **response forms** are used as short responses to a previous remark made by a different speaker. These consist of **affirmative** and **negative responses** – familiar variants of *yes* and *no*, as in (1) -, and **backchannels** – or **cognitive** interjections, as in (2), 3), (4) – that offer feedback to the speaker that his message has been understood and accepted. By means of backchannels the speaker attests his knowledge of what has been previously said, as in (3).

(1) Where was I? *Oh*, *yep*. (Travers)

(2) "am să-l cinstesc, *zău aşa*, cînd l-oi întîlni; că şezi lipcă unde te duci şi scoţi sufletul din om cu obrăzniciile tale, uşernic ce eşti!" (Creangă)

Sometimes accompanied by *aşa*, *zău* strengthens an affirmation or negation.

(3) "Oh! But I didn't see you in the picture," said Mary Poppins.

"*Ah*, I was behind the tree," explained the Waiter.

(4) *Ei*, *ei*! ce-i de făcut, Ioane? (Creangă)

The Romanian interjection *ei* introduces, accompanies, backchannels the utterance, as in (4).

2.4.3."Generalized question tags", **response elicitors** have a speaker-centred role, seeking not a proper answer, but rather a signal that the message has been understood and accepted. Accordingly, normally they do not seek for a verbal response from the speaker (LGSWE: 1089).

(1) "I call this really friendly of you – bless my soul, I do! To come up to me since I couldn't come down to you – *eh*?" (Travers)

(2) Why don't we go there – right now – this very day? Both together, into the picture. *Eh*, Mary?" (Travers)

The Romanian *Ei* can also express a question, asking for an opinion, eliciting a response, as in:

(3) *Ei*, apoi?! Ştiutu-v-am eu că şi voi mi-aţi fost de-aceştia? zise moş Luca, mergînd pe lîngă cai, plin de năduh; nu mă faceţi, că ia acuş vă ard cîteva jordii prin ţolul cela, de v-a trece spurcatul! (Creangă)

(4) *Ei*, amu, ce-i de făcut? Hai să intrăm ici, în ograda asta (Creangă)

2.4.4.Euphonic fillers – alternatively called **hesitators** - refer to a period of silence in which the speaker seems to plan what to say next, indicating hesitation. Pauses can be silent or filled. Filled pauses consist of a chain of vowel sounds [+/- nasalisation] with idiomatic transcription in both English and Romanian.

(1) "Very well, then. We won't bother about them. I only asked, of course, in case *you* – *er*– required it. The nursery is upstairs—" (Travers)

2.4.5.Ostensive interjections

This category, also called **presentative** or **prefatory expressions**, appear in deictic or discursive contexts, and draw attention of a person over a thing or over a fact, orienting thus the listener towards the utterance. **Deictic ostensive interjections** are utterance launchers that present 'objects' or 'situations' from the situational context.

(1) *Well*, that's all settled, then." A sigh of relief came from the children's Mother. (Travers)

(2) "*Iaca* de ce nu: drăgăliţă Doamne, eram şi eu acum holtei, din păcate! Mort-copt, trebui să fac pe cheful mamei, să plec fără voinţă şi să las ce-mi era drag!" (Creangă)

By using *Uite*, *Io(i)te*, and *Ia* and its variants *Ian*, *Iată*! *Iaca, Iacă* a speaker draws the listener's attention on a directive addressed to him. *Ia* also introduces an answer or shows indifference to what follows.

Discursive ostensive interjections introduce a fragment of an utterance. Included in standard English grammars among other ***discourse*** / ***pragmatic markers***, these elements are also called **prefaces**, **utterance launchers** and / or **hedges**, and consist of more than one orthographic word. Usually these are similar in form to **comment clauses** (LGSWE: 1073-5, my bold, my italics). These expressions might as well be qualified as verbal tics. One-word expressions include w*ell*, *now*, *look*, *listen*, *oh* for English, and *ai*, *aş*, *dă, de*, *deh*, *ei*, *hm*, *iată*, *îhî*, *nţ*, *păi*, *uite*, *zău* for Romanian. Multi-word expressions comprise *I mean*, *look* (*here*), *mind* (*you*), *see*, *you know*, *you see* for English, and zău *aşa*, *ei aş*, *ei na*, for Romanian.

(1) "But if it were me – I mean I – *well*, I should get somebody to put in the *Morning Paper* the news." (Travers)

(2) „ – Apoi dar, *dă*! cu bine să dea Dumnezeu, jupîne Strul! (Creangă)

(3) „*Ei*, băieți, de-acum liniștiți-vă!" (Creangă)

2.5. The poetic function considers the *message*, the code itself, and how it is used. Although it has been stated that interjections "can make explicit any of the linguistic functions defined

by Jakobson, except for the poetic function" (Cuenca, 2000:29), it is considered in this paper that euphonic refrains are examples of language that focus on the 'message for its own sake'. Similar to fillers, the meaning of **poetic interjections** is highly attenuated or inexistent (GALR I 1966:426). Usually used in songs, these are fixed formulas by means of which joy is expressed and attention attracted. In Romanian poetic interjections usually appear in carols: '*ler* de măr' or in folk songs. In English, these tend to appear in nonsense poetry, nursery rhymes included.

(1) Isn't it funny / How a bear likes honey? *Buzz*! *Buzz*! *Buzz*! / I wonder why he does? (Milne)

(1) "Ură tu, măi Chiriece, zic eu lui Goian; şi noi, măi Zaharie, să pufnim din gură ca buhaiul; iar iştialalţi să strige: *hăi, hăi!* Şi-odată şi începem." (Creangă)

2.6. Metalinguistic interjections are oriented towards the code of the language. For example, Romanian onomatopoeias such as *tura-vura* ('to chatter'), *treanca-fleanca* ('to prate'), *tronca-tronca* ('to tattle'), suggest chit-chatting, useless talk, acquiring therefore a metalinguistic function (GALR 1 2005:671). Similarly, the English *blah-blah*, lexical equivalent to the Romanian *bla-bla-bla*, is both an actual interjection and an onomatopoeia. Cuenca includes within metalinguistic interjections discourse markers such as *right, huh, eh,* etc., which sometimes can also have a conative or a phatic component (2000:38).

(1) "Of course Peter should have kept quiet, but of course he did not. He immediately answered in Hook's voice: '*Odds, bobs, hammer and tongs*, I hear you'." (Barrie)

(2) "De inima căruţei atîrnau păcornița cu feleștiocul şi posteuca, care se izbeau una de alta, cînd mergea căruța, şi făceau: *tronca, tranca*! *tronca, tranca*!" (Creangă)

Of course, *odds, bobs, hammer and tongs* is an unusual expletive of surprise, usually used in Barrie by a pirate character. Ironically paraphrased by the pirate's most fearful enemy, the phrase acquires here a metalinguistic function. The Romanian example fulfils a metalinguistic function regardless of its characteristics [-animate] and [-human].

3. Conclusions and preliminary considerations to the translation of interjections

The attempt of a comparative classifications of interjections according to language functions that they perform emphasises semantic instability, peripheral syntax and protean pragmatics of interjections, in both English and Romanian. The following translation examples try to illustrate the importance of a correct lexical understanding and of an accurate contextual integration in transferring functional meaning in children's literature. It is obvious that the same semantic reference, either exterior or interior to the speaker, is to be conveyed for all

classes of interjections in translation. Therefore, in most cases, a lexical literal translation seems optimal, as in:

(1) "Winnie-the-Pooh hadn't thought about this. If he let go of the string, he would fall-*bump*-and he didn't like the idea of that." (Milne)

„Ursuleţul Winnie nu se gîndise la asta. Dacă ar fi dat drumul sforii, ar fi căzut – *buf* – şi această perspectivă nu-l încînta." (Milne, translation in Romanian)

In this case direct word correspondence prevails, as *bump* and *buf* belong, indeed, to the same class of referential interjections (more specifically, onomatopoeia) in both English and Romanian.

However, of various reasons, it is also possible for the translator to use in the transferring process an interjection with a different meaning, and from a different class of interjections, as in:

(2) „ (…), and one bee sat down on the nose of the cloud for a moment, and then got up again.

'Christopher - *ow*! – Robin', called out the cloud." (Milne)

„O albină s-a aşezat pe nasul norului o clipă, după care s-a ridicat din nou.

- Christopher – *hei*! – Robin, a strigat norul." (Milne, translation in Ro.:30)

If it were to consider the meaning of the interjection *ow*, CCAD (2009:1119) resumes that it is usually used in response to sudden or intense pain. The ST suggests, indeed, an inner negative emotion by means of the affective interjection, *ow*. The Romanian appellative *hei!* primarily directs towards the receptor, aiming at drawing somebody's attention on something. Changing in translation the emotive *ow* into an appellative interjection – *hei!* - is not a case of *transposition*, and the translation loses part of the intensity of *Pooh the cloud*'s fear – that of being stung by a bee. Classifying interjections according to the language functions they perform turns therefore to be promising in capturing the overall message of an utterance.

References:

Primary sources:

Barrie, J. M. (1906) *Peter Pan in Kensington Gardens*. London: Hodder & Stoughton;

Barrie, J. M. (2005) *Peter Pan în grădina Kensington*. Translation by de Nina Stănculescu. București: Rao;

Creangă, I. (1978) *Childhood Memories* from *Memories of My Boyhood, Stories and Tales*. Translated by Ana Cartianu and R.C. Johnston, Bucharest: Minerva Publishing House, [online] http://www.tkinter.smig.net/romania/Creanga/index.htm;

Creangă, I. (1989) *Poveşti, amintiri, povestiri*. Bucureşti: Cartea Românească;

Kipling, R. ([1894], 2012) *The Jungle Book*. Free eBooks at Planet eBook.com, http://www.planetebook.com/;

Kipling, R. (2007) *Cartea Junglei*. Bucureşti: Editura Universitară;

Milne, A. Al. (1926) *Winnie-the-Pooh*, London: Methuen & Co. Ltd.;

Milne, A. Al. (2013) *Ursuleţul Winnie Puh*. Translation by din limba engleză de Luiza Vasiliu, versuri de Florin Bican. Bucureşti: Arthur;

Travers, P.L. (1994) *Mary Poppins. The complete collection*. London: Harper Collins Children's Books;

Travers, P.L. (1994) *Mary Poppins*. Romanian version by Silvia Kerim. Bucureşti: Editura Ion Creangă;

Secondary sources:

Ameka, F. (ed.) (1992a) The meaning of phatic and conative interjections. *Journal of Pragmatics (Special issue on Interjection)*, 18, 2-3, p. 245-271;

Biber, D. et al. (1999) *Longman Grammar of Spoken and Written English*. London: Pearson, pp. 56, 93, 140, 1071-1074, 1082-5, 1104, 1046-1048, 1071, 1097, abbreviated as LGSWE;

Collins COBUILD Advanced Dictionary (2009) 6th edition, Glasgow and Boston: HarperCollins and Heinle Cengage, abbreviated as CCAD;

Contraş E. (1966) „Interjecţia". In: *Gramatica limbii române, I*. Bucureşti: Ed. Academiei RSR, pp. 421-429, abbreviated as GALR I 1966;

Croitor Balaciu, B. (2005) „Interjecţia". In: *Gramatica limbii române, I, Cuvântul*. Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti", Bucureşti: Editura Academiei Române, pp. 657-687, abbreviated as GALR I 2005;

Cuenca, M.J. (2000) Defining the Indefinable? Interjections in *Syntaxis* 3, pp. 29-44, www2.uhu.es/syntaxis
[online],
http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/3204/b15127369.pdf?sequence=1;

Gheorghiţoiu, A. ([1962] 2011) Interjecţia. In Săndulescu (ed.) (2011) *Gramatica limbii engleze - Adverbul. Prepoziţia. Conjuncţia. Interjecţia. Afixaţia.* Vol. 7, Bucureşti: Editura pentru Literatură Contemporană, pp. 123-129 ;

Quirk, R. et al. (1985*) A Comprehensive Grammar of the English Language*. London and New York: Longman, pp. 67, 73-4, 87, 441, 853, 1115, 1414, 1434

Acknowledgments: This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133652, cofinanced by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007-2013.

NERVAL'S VISIONARISM. *AURELIA*

KOZAK Larisa
"Transilvania" University of Braşov

Abstract: Gerard de Nerval's whole work, and especially Aurelia, is the result of two forces, the unconscious and conscious, but the manifestation space, too, for two types of imaginary: mythic and mystic. The entire text of the part intitled Aurelia is a repetead pass from dream to reality and reverse. The dream, the visions have an important role in the epic thread's economy and in the initial path, on which the nervelian hero goes over. The nervelian visionary is remarked through the narrative techniques used, and this is the automatic dictation method specific to surrealism, which Nerval anticipates.

Keywords: visionarism, mythic, mystic, dream, reality

„Lucra mergând şi, din timp în timp, se oprea brusc, căutând în buzunarele lui adânci vreun carneţel cu foile cusute; nota în el vreun gând, vreo frază, vreun cuvânt, vreun rapel, vreun semn numai de el înţeles, închidea caietul şi îşi relua drumul cu un şi mai mare elan. Era felul lui de a compune."[1] Acest citat este ilustrativ pentru metoda de creaţie a lui Gérard de Nerval, aceea a dicteului automat specifică suprarealismului, curent pe care Nerval îl anticipează prin faptul că, aşa cum reiese din citatul de mai sus, el nota orice gând îi trecea prin minte. Se diferenţiază însă de cei care vor fi adepţii lui André Breton prin faptul că notează doar ideile care i se par importante („vreun semn numai de el înţeles"), astfel încât demersul său rămâne unul raţional.

Théophile Gautier face o mărturisire din care reiese foarte bine faptul că Nerval era un spirit vizionar în adevăratul sens al cuvântului, căci, pe lângă latura raţională a demersului său creator, el era caracterizat şi de latura onirică, iraţională: „Uneori îl vedeam în colţul vreunei străzi cu pălăria în mână, căzut într-un fel de extaz, absent la cele ce-l înconjurau, cu ochii înstelaţi de luciri albastre, […] suind spiralele vreunui Babel interior. Când îl întâlneam absorbit astfel, ne feream să-i vorbim dintr-o dată, de teamă să nu-l facem să cadă din înaltul visului său (…)".[2] Acelaşi lucru îl remarcă şi Irina Bădescu, în *Prefaţa* sa la *Fiicele focului*, atunci când afirmă că „autoironia merge până la dedublarea, adânc dramatică, din *Aurelia*, de exemplu, unde luciditatea asistă la pantomima nebuniei".[3]

Faptul că întreaga operă a lui Nerval, şi mai ales *Aurelia*, este rezultatul a două forţe, inconştientul şi conştientul, dar şi spaţiul de manifestare pentru două tipuri de imaginar, mitic şi mistic a fost observat şi de Gaston Bachelard care afirma: „Gérard de Nerval, în Aurelia, a tradus această voinţă intimă de a fi modelat prin echilibrul dintre un impuls lăuntric şi acţiunea modelatorului."[4]

Întregul text al părţii intitulate *Aurelia* este o trecere repetată de la vis la realitate şi invers. Visul, viziunile au un rol foarte important în economia firului epic şi în traseul iniţiatic pe care îl parcurge eroul nervalian. Importanţa visului reiese încă de la începutul acestei părţi, când personajul afirmă: „VISUL este o a doua viaţă. N-am putut, fără înfiorare, să străpung acele porţi de fildeş ori de os ce ne despart de lumea nevăzută. Primele momente ale somnului sunt imaginea morţii; o amorţeală neguroasă ne cuprinde mintea şi nu putem stabili clipa

[1] Théophile Gautier, *Istoria romantismului*, Editura Alfa, Bucureşti, 1998, p. 49
[2] Ibidem, p. 50
[3] Gérard de Nerval, *Fiicele focului*, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 10
[4] Gaston Bachelard, op. cit., p. 243

anume în care eul, sub o altă formă, continuă opera existenţei."[5] Citind acest fragment, putem evidenţia motivele pentru care visul este atât de important în creaţia lui Nerval, dar şi a celorlalţi romantici. Astfel, pentru scriitorul francez „visul este o a doua viaţă", în vis individul continuă existenţa conştientă, a eului treaz, „sub o altă formă"[6], putând trăi evenimente care în viaţa de zi cu zi ar fi puţin probabile. De asemenea, starea de somn de dinainte de vis este importantă prin faptul că ea este asemenea stării de trecere în moarte, caracterizată prin imposibilitatea de a stabili cu certitudine unde ne aflăm: în realitate sau în vis, în viaţă sau în moarte. Amestecul celor două lumi este favorizat şi de faptul că totul începe „seara, pe când ora fatală părea că se apropie",[7] moment specific imaginarului de tip romantic.

Un alt element ce ţine de imaginarul specific vizionarismului romantic, element de natură mistică, este metempsihoza. Eroul nervalian pare a urma un traseu al reîncarnărilor: „M-am gândit foarte adesea la faptul că, în anume momente importante ale vieţii, cutare Spirit din lumea exterioară se întrupează dintr-o dată într-o persoană obişnuită şi acţionează (…)"[8] Chiar personajul nervalian mărturiseşte faptul că se simte reîntrupat dintr-o viaţă anterioară: „Mergând, cântam un imn misterios de care mi se părea că-mi amintesc ca de unul ce-l auzisem în vreo altă viaţă (…)".[9]

Motivului mistic al metempsihozei i se adaugă motivul mitic al dublului: „mi se părea că acel glas se auzea în pieptul meu şi că sufletul, ca să spun aşa, mi se dedubla – împărţindu-se foarte limpede între viziune şi realitate."[10] Acest motiv vine să accentueze ideea oscilaţiei între vis şi realitate, oscilaţie ce caracterizează boala eroului nervalian şi care îl face să nu mai poată deosebi realul de ireal, astfel încât totul pare verosimil, aşa cum reiese din mărturisirea sa: „Într-o seară, am crezut cu toată tăria că mă aflu transportat pe malurile Rinului."[11] Incertitudinea este alimentată şi de faptul că viziunile şi visele au loc seara şi noaptea. Unele dintre acestea sunt reale, fiind rezultatul unor amintiri, altele sunt pure năluciri.

Amintirea are un rol important în construcţia textului şi în traseul iniţiatic pe care îl parcurge personajul nervalian. Ea este „fulgerătoare şi instantanee"[12] anulând limitele spaţio-temporale, astfel încât se ajunge la momente de indeterminism aşa cum sunt ele definite de Georges Poulet. În numeroase pasaje din *Aurelia* avem de-a face cu timpul şi spaţiul amintirii, ale memoriei, când trecutul, prezentul şi viitorul sunt toate într-un punct.

Una dintre năluciri este aceea a coborârii în subteran, motiv des întâlnit la romantici: „mi s-a părut că mă prăbuşesc într-un hău care traversează pământul."[13] Coborârea în subteran simbolizează coborârea în moarte şi constituie o etapă a unui traseu iniţiatic ce începe prin cunoaşterea strămoşilor: „Pretutindeni regăseam figuri cunoscute. […] Părea că se adunaseră aici pentru un banchet de familie. Unul dintre aceste neamuri a venit spre mine şi m-a îmbrăţişat cu dragoste."[14] Este reamintit motivul metempsihozei şi cel al indeterminismului, ambele sugerând ideea nemuririi: „Trecutul este una cu viitorul. Trăim în spiţa noastră, şi spiţa noastră trăieşte în noi."[15]

Un alt element al imaginarului romantic, de factură folclorică, ezoterică, este folosirea cifrei *şapte*, ca cifră a perfecţiunii, căci „este numărul caracteristic pentru fiecare familie

[5] Gérard de Nerval, op. cit., p. 209
[6] Ibidem, p. 213
[7] Ibidem, p. 214
[8] Idem
[9] Idem
[10] Ibidem, p. 14
[11] Ibidem, p. 217
[12] Ibidem, p. 218
[13] Ibidem, p. 219
[14] Idem
[15] Ibidem, p. 220

omenească, şi prin extindere, de şapte ori şapte, şi aşa mai departe. […] Metafizica nu-mi oferă termeni potriviţi pentru perceperea ce am avut-o atunci a raportului dintre acest număr şi armonia generală."[16]

Viziunea se continuă cu o metamorfozare a spaţiului subpământean şi o alunecare spre o altă dimensiune, „Totul în jurul meu îşi schimba forma",[17] spre un teritoriu în mijlocul căruia se afla ca o *axis mundi* un munte. Este vorba de un oraş tainic, spaţiul necunoscut al iniţierii. Astfel, după coborârea în străfundurile pământului, urmează ascensiunea muntelui spre un spaţiu paradiziac, interzis neiniţiaţilor. Se reiterează astfel mitul Vârstei de Aur, mit întâlnit la toţi romanticii: „M-am văzut rătăcind pe străzile unui oraş foarte aglomerat şi necunoscut mie. […] Un neam binecuvântat îşi făurise acest locaş, plăcut păsărilor, florilor, aerului curat şi luminii […] cu obiceiuri simple, iubitori şi drepţi, păstrători ai virtuţilor naturale de al începuturile lumii."[18] Este redat aici un paradox ce contestă mitul biblic al cunoaşterii, căci locuitorii acestui munte trăiau „nici corupţi, nici distruşi, nici robi; rămaşi puri, deşi învinseseră ignoranţa."[19]

Ideea unei viziuni iniţiatice este sugerată de prezenţa luminii – „totul era aerisit, plin de viaţă, străbătut de mii de jocuri de lumină"[20] – şi de iluzia că hainele acelor oameni erau albe. Lumina şi albul aparent al hainelor reprezintă punctul de plecare al unei resensibilizări a vederii şi începutul unui drum al cunoaşterii ce începe cu regăsirea paradisului pierdut, în care totul este iubire şi puritate: „inspirau un soi de iubire lipsită de preferinţe şi dorinţe. […] Am început să plâng cu lacrimi fierbinţi, ca de amintirea unui paradis pierdut."[21]

Treptat, însă, intervine raţiunea şi viziunea se stinge. Eroul nervalian conştientizează faptul că totul a fost o etapă a unei călătorii iniţiatice: „Aici am simţit, cu amărăciune, că sunt doar un călător în trecere prin această lume deopotrivă străină şi îndrăgită (…)".[22] Ceea ce a învăţat el din această viziune este faptul că Dumnezeu există – „«Nu-i aşa că există cu adevărat un Dumnezeu? – Da!» i-am răspuns cu înflăcărare."[23] - şi că nu există moarte şi deci nici spaima de a muri: „Nu mai este moarte, nu mai este mâhnire, nu mai este nelinişte."[24] Acest moment constituie una dintre cele mai importante revelaţii ale eroului nervalian care se convinge de existenţa lui Dumnezeu.

Următorul vis al personajului evidenţiază ideea mitică a arhetipului femeii pe care eroul nervalian încearcă să-l descopere. Astfel trăsăturile a trei femei (o altă cifră simbolică) par să se reunească pentru a întruchipa Femeia: „zâmbetul, glasul, culoarea ochilor, a părului, statura, gesturile familiare se schimbau de la una la alta de parcă ar fi avut toate trei o singură viaţă, şi astfel fiecare era un amestec din toate […] spre a realiza o frumuseţe desăvârşită."[25] Este şi acesta un vis iniţiatic căci, din nou, totul e scăldat în lumină, simbol al cunoaşterii. Însă sfârşitul visului este unul sumbru, petrecându-se într-un cimitir, în care se aud voci zicând că „«Universul e adâncit în întuneric.»".[26] Întunericul din cimitir sugerează moartea Aureliei de care personajul va afla ulterior.

Odată cu însănătoşirea eroului nervalian, visul pare să se transpună în realitate în urma demersului raţional al personajului de a desena imaginile din viziunile sale: „Am vrut să-mi fixez mai bine gândurile preferate, şi […] am acoperit curând pereţii cu o serie de desene în

[16] Ibidem, p. 221
[17] Idem
[18] Idem
[19] Ibidem, p. 222
[20] Idem
[21] Idem
[22] Idem
[23] Ibidem, p. 224
[24] Ibidem, p. 225
[25] Ibidem, p. 226
[26] Idem

care impresiile mele prindeau formă."[27] Dintre toate aceste imagini, cea care revine mereu este aceea a Aureliei ce i se arată asemenea zeiţei Isis: „Printre toate figurile, una era mereu dominantă: aceea a Aureliei, zugrăvită cu trăsăturile unei divinităţi (…). O roată se învârtea sub tălpile ei şi zeii ii alcătuiau suita."[28]

Prin această practică a desenului, eroul nervalian recreează lumea, alunecând, treptat, din realitate într-un vis cosmogonic: „În timpul nopţii care a precedat această muncă a mea, m-am crezut purtat pe o planetă întunecată unde se frământau primii germeni ai creaţiunii."[29] Apare aici un mit specific romantismului, mitul cosmogonic, prin care lumea este adusă din haos în armonie sub acţiunea unei muzici a sferelor: „Deodată, o armonie stranie a răsunat în pustietăţile în care ne aflam, şi părea că strigătele, răgetele şi şuierăturile nedesluşite ale fiinţelor primitive aveau de aici înainte să se mlădieze după această melodie divină."[30]

Nerval rescrie în continuare evoluţia omenirii îmbinând elemente ce ţin de mitologia păgână cu elemente ce ţin de mitologia creştină şi de realitatea istorică. În viziune nervaliană, omenirea are două mame: Isis-Demeter şi Fecioara Maria. Ceea ce caracterizează această istorie a omenirii este o „mereu reînnoită […] scenă de orgie şi măcel".[31] Influenţe păgâne de origine orientală reies din imaginea „şarpelui care înconjoară lumea […] într-o hidoasă împreunare, pecetluită cu sânge (…)".[32] Şarpele sugerează timpul ciclic specific oriental, dar specific şi romantismului mitic.

O altă temă specifică romantismului şi care apare şi la Nerval este iubirea, mai precis, dragostea pentru iubita moartă, prin care se reiterează mitul lui Orfeu. Astfel, Aurelia este, la fel ca Beatrice a lui Dante, cea care duce la împlinirea autorului atât pe plan spiritual, prin iubire, cât şi pe plan artistic, prin opera creată, ea reprezintă „coincidenţa iubirii cu cunoaşterea".[33]

Eroul neravlian resimte mustrări de conştiinţă pentru că întinase iubirea pentru Aurelia prin numeroase escapade amoroase: „prin iubirile mele uşuratice adusesem o jignire memoriei ei."[34] Încercând să redescopere imaginea iubitei, el se cufundă din nou în vis, dar chipul ei nu-i mai apare. Îşi aminteşte, însă, de episodul în care a simţit că în el sunt doi oameni, dându-şi seama că nu poate explica această experienţă, ci o poate doar retrăi: „Nu ştiu cum să explic faptul că, în mintea mea, evenimentele pământeşti puteau coincide cu cele din lumea supranaturală, acest lucru e mai uşor de *simţit* decât de descris limpede."[35] Retrăirea senzaţiei dublului este prilejul de a face trimitere spre o altă teorie orientală, şi anume teoria maniheistă a dublei naturi a spiritului uman: „În fiecare om există un spectator şi un actor, cel ce vorbeşte şi cel ce răspunde. Orientalii au văzut în aceştia, doi duşmani: geniul bun şi geniul rău." Pentru a lupta „împotriva spiritului aducător de moarte"[36] eroul nervalian se înarmează cu „armele tradiţiei şi ale ştiinţei".[37] El îmbină elementele folclorice - ezoterice cu cele iluministe – raţionale în demersul cunoaşterii totale.

O altă viziune îl poartă pe eroul nervalian într-un ţinut aflat pe un munte, în care nu exista soare. Din nou apare ideea suişului şi a coborâşului specifică traseului iniţiatic. Este ţinutul focului „dintru începuturi"[38] cu ajutorul căruia meşteşugarii prelucrau metalele pentru

[27] Idem
[28] Ibidem, p. 227
[29] Ibidem, p. 229
[30] Ibidem p. 230
[31] Ibidem, p. 15
[32] Ibidem, p. 231
[33] Idem
[34] Ovidiu Moceanu, *Visul şi literatura*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002, p. 10
[35] Gérard de Nerval, op. cit., p. 232
[36] Idem
[37] Ibidem, p. 234
[38] Idem

a crea diferite obiecte. Întrebându-l pe unul dintre meşteşugari dacă se pot crea şi oameni din metale, acesta îi răspunde: „Oamenii se trag de sus, iar nu de jos: cum am putea oare să ne creem pe noi înşine?”[39] Este sugerată aici existenţa unei forţe transcendente, sursă a vieţii pe pământ.

Mergând pe ulițele acelui oraş al focului, personajul asistă la pregătirea unei nunți şi are impresia că nunta care se pregătea era a Aureliei şi a dublului său, de aceea el încearcă printr-un semn ezoteric să-l înlăture. Este sugerată aici ideea limbajului motivat de la începuturi, a forţei ezoterice a cuvântului magic, idee des întâlnită la romantici, căci, aşa cum remarca şi Ovidiu Moceanu, „Romanticii au recurs la forţa visului pentru a reface unitatea originară a cuvântului, singurul în stare să desfiinţeze graniţele dintre veghe şi somn, realitate şi vis.”[40] Acest demers al romanticilor va fi continuat în modernitate şi în avangardă, în încercarea de a rezolva criza limbajului care a marcat aceste perioade.

Tentativa de a se folosi de puterea originară a cuvântului este oprită de un strigăt de femeie care îl readuce pe eroul nervalian în planul realităţii. Încercând să-şi dea seama ce s-a întâmplat, el este convins că „strigătul a fost real şi că a răsunat în atmosfera celor vii”, că „întâmplările de pe pământ sunt legat de cele din lumea invizibilă”.[41] De asemenea el crede că prin semnul făcut a atras mânia şi blestemul divinităţii, pierzând-o iar pe Aurelia, la fel cum Orfeu o pierduse pe Euridice prin nerespectarea interdicţiei impuse de zei.

Acest episod prilejuieşte o meditaţie asupra morţii, o altă temă de factură romantică, concluzionând că în urma voinţei divine moartea nu este neant: „Dar ce este moartea? Dacă e neantul… De-ar vrea Dumnezeu! Dar Dumnezeu însuşi nu poate face ca moartea să fie neant.”[42]

Gândindu-se la zbuciumul sufletesc provocat de scindarea eului între vis şi realitate, personajul ajunge la concluzia că „în gândirea religioasă trebuie să-ţi cauţi scăparea”[43] însă îşi dă seama că pentru el acest lucru nu e posibil, deoarece mintea sa e însetată de cunoaştere, de ştiinţă. Or, ştiinţa nu a putut niciodată explica raţional existenţa divinităţii. Pentru eroul nervalian ştiinţa este foarte importantă şi prin faptul că ea poate prevedea viitorul: „ştiinţa, după ce-şi va fi împlinit cercul sintezelor şi analizelor, al credinţelor şi negărilor, se va putea purifica pe sine şi face să răsară din dezordine şi ruine cetatea minunată a viitorului (…)”.[44] Toate aceste gânduri legate de setea de cunoaştere, îl determină să se acuze de erezie, căci un îndemn biblic spune „Crede şi nu cerceta”. Or, eroul nervalian tocmai asta face: cercetează, studiază pentru a afla Adevărul despre lumea reală şi cea a spiritelor. Acest Adevăr îl va afla de la un prieten ce scăpase miraculos de moarte şi care, în timpul unui vis trăieşte o experienţă mistică în timpul căreia aude o voce spunându-i că „Dumnezeu este pretutindeni […]; este în tine şi în noi toţi (…)”.[45] Auzind mărturisirea prietenului său, eroul nervalian exclamă deznădăjduit: „Dumnezeu este cu el! […] cu mine însă nu mai este! Nenorocire! L-am izgonit din mine, L-am ameninţat, L-am blestemat!”[46]

Încercând să înţeleagă motivul pentru care a fost părăsit de Dumnezeu, personajul lui Nerval îşi dă seama că, din nou, s-a făcut vinovat de erezie prin faptul că a pus dragostea pentru Aurelia mai presus de dragostea pentru divinitate: „«Înţeleg, îmi spuneam, am preferat creatura creatorului; mi-am divinizat dragostea şi am adorat după riturile păgâne, pe cea a

[39] Idem
[40] Ovidiu Moceanu, op. cit., p. 13
[41] Gérard de Nerval, op. cit., p. 235
[42] Idem
[43] Idem
[44] Ibidem, p. 237
[45] Idem
[46] Ibidem, p. 239

cărei ultimă suflare a fost închinată lui Christos.»”[47] Totuşi, el păstrează speranţa că Dumnezeu îl va ierta, poate chiar la rugăminţile iubitei moarte.

Sunt descrise şi alte vise pe care personajul le aşteaptă cu înfrigurare în speranţa că va putea să o revadă pe Aurelia, fiind convins că visul era un mod de a comunica cu ea – „Datorită felului în care gândeam acum visul, ca unul ce deschide omului o comunicare cu lumea spiritelor, nădăjduiam (…)”[48] -, dar în acelaşi timp un mod de a accede la cunoaştere: „Toate acestea erau făcute ca să te înveţe taina vieţii […] pentru a desluşi enigma morţii”,[49] tainã pe care el nu a reuşit s-o descopere, fapt ce-i pricinuieşte o mare durere în suflet, durere care-i afectează atât viaţa din vis, cât şi viaţa din realitate.

Treptat, eroul nervalian începe să revină la credinţa în Dumnezeu şi îşi dă seama că acest lucru se datorează dragostei pentru femeia iubită: „fiind îndelungă vreme departe de calea cea adevărată, m-am simţit readus pe ea datorită amintirii îndrăgite a unei moarte”.[50] Însă nu reuşeşte să scape cu totul de zbuciumul din sufletul său, zbucium alimentat de numeroasele sale vise şi viziuni. Deznădăjduit, el cade la picioarele unui altar al Fecioarei spre a-şi cere iertare pentru viaţa pe care a dus-o, dar nu găseşte pacea sufletească şi chiar se gândeşte să se sinucidă. Îl opreşte însă o viziune a apocalipsei, a instaurării nopţii eterne – „Începe noaptea veşnică, şi va fi cumplită.”[51] - şi a haosului cosmic: „Printre norii care alergau, goniţi de vânt, am văzut mai multe luni ce treceau cu mare iuţeală. Mă gândeam că pământul scăpase din orbita lui şi că rătăcea prin univers ca o corabie fără catarg (…)”.[52]

Într-o altă zi el are impresia că potopul biblic, „inundaţia universală”,[53] s-a abătut asupra lumii şi, încercând să-l oprească, a aruncat un inel de argint în apă. Ca prin minune, ploaia s-a oprit şi a ieşit soarele, fapt ce a aprins speranţa în sufletul său. Adormind la un prieten, eroul nervalian are un nou vis în care îi apare zeiţa Isis spunându-i: „«Eu sunt aceeaşi cu Maria, aceeaşi cu maica ta, aceeaşi de asemenea pe care, sub toate înfăţişările ei, ai iubit-o întotdeauna. La fiecare încercare la care erai supus, am lepădat una dintre măştile care-mi ascund chipul, şi în curând mă vei vedea aşa cum sunt (…)»”.[54] Apare aici, din nou, imaginea Femeii arhetipale, sumă a tuturor femeilor. Acest vis este urmat de viziuni delirante, în care personajul are impresia că devenise „asemenea unui zeu”[55] cu puteri vindecătoare, fapt ce determină internarea sa într-un ospiciu. Aici, i se pare că toate persoanele au o misiune mistică, aceea de a restabili ordinea lumii care ar fi fost cuprinsă de nenorociri după ce „se strecurase o greşeală în combinaţia universală a numerelor”.[56] El este convins că un rol important îl are şi el în restabilirea armoniei, misiune pe care o vede ca pe o etapă iniţiatică, aşa cum reiese din următoarea mărturisire a sa: „m-am încredinţat de faptul că sunt supus unor probe de iniţiere sacră”.[57] Un factor esenţial în salvarea ordinii universale îl are restabilirea legăturilor cu natura, de mult timp pierdute – „«Cum oare, îmi spuneam, am putut să exist atâta vreme în afara naturii şi fără să fiu una cu ea?»”[58] -, o altă idee specific romantică.

Într-o altă noapte, aflat la sanatoriu, are un nou vis în care se vede aflat într-o încăpere octogonală, de tip oriental, pe ai cărei pereţi ar fi fost scrisă istoria omenirii, a crimelor sale –

[47] Idem
[48] Ibidem, p. 240
[49] Ibidem, p. 243
[50] Ibidem, p. 244
[51] Ibidem, p. 245
[52] Ibidem, p. 249
[53] Idem
[54] Ibidem, p. 251
[55] Idem
[56] Ibidem, p. 253
[57] Ibidem, p. 254
[58] Ibidem, p. 255

„Era istoria tuturor crimelor”[59] -, crime ce par să se continue şi în „generaţia tot mai înjosită a seminţiilor viitorului”.[60]

Revenind la realitate, personajul nervalian este impresionat de imaginea unui tânăr, fost soldat, ce refuza de multă vreme să mănânce şi care se afla la capătul puterilor. Această scenă îl rupe de necazurile propriei sale existenţe şi îl face să se preocupe de soarta bolnavului, fapt care îi aduce, treptat, liniştea sufletească. Un nou vis, în care îi apare „zâna viselor”,[61] pare să-i confirme sfârşitul suferinţelor sale: „«Încercarea la care ai fost supus a luat sfârşit (…)»”[62]

Urmează câteva pagini grupate sub titlul *Memorabile,* constituind un fel de epilog prin care se redau „impresiile mai multor vise”[63] ulterioare. Textul este dominat de sentimentul de bucurie trăită in mijlocul naturii, ca urmare a dobândirii iertării. Bucuria e determinată şi de înţelegerea tainei morţii, astfel încât eroul nervalian nu se mai teme de ea căci şi-a recăpătat credinţa în Mesia: „O, Moarte! Care ţi-e izbânda, când Mesia învingător goneşte călare între noi doi?”[64] Faptul că a fost iertat îi este confirmat de un nou vis: „Mă trezesc dintr-un vis neasemuit de dulce: am revăzut-o pe aceea pe care am iubit-o, transfigurată, încununată de raze. Cerul s-a deschis în toată măreţia lui şi am citit în el cuvântul *iertare,* pecetluit cu sângele lui Christos.”[65]

Amintirea iubitei rămâne vie în sufletul personajului, idee sugerată prin relatarea unui mit de origine ce redă apariţia florii *Nu mă uita*, făcându-se astfel trimitere la izvoarele de influenţă folclorică: „Pe vârful unui munte albastru s-a născut o floricică. Nu mă uita! Privirea pâlpâindă a unei stele s-a oprit o clipă asupra ei, şi s-a auzit un răspuns, rostit într-o dulce vorbire străină: *Miozotis*!”[66]

Iertarea christică se răsfrânge asupra întregii lumi, nu numai asupra credincioşilor, ci şi asupra păgânilor: „Fii deci şi tu binecuvântat, o, Thor urieşe – cel mai puternic dintre fii lui Odin. […] Şarpele care înconjoară pământul este şi el binecuvâtat (…)”.[67] Într-un alt vis mântuirea pare să cuprindă toate statele din Europa, până în Orient, în speranţa unei păci eterne: „Visul mi s-a încheiat în speranţa mângâietoare că, în sfârşit, pacea ne va fi redată.”[68]

Marcat de toate aceste vise, eroul nervalian îşi propune, ca o ultimă etapă a iniţierii sale, să cunoască şi să stăpânească legile visului pentru a putea, astfel, să-şi controleze trăirile din somn, trăiri care afectează şi viaţa realităţii cotidiene, căci el mărturiseşte: „Mi s-a părut a înţelege că există o legătură între lumea exterioară şi cea interioară”.[69]

Toată această experienţă iniţiatică a făcut ca personajul lui Nerval să ajungă la o certitudine: „certitudinea nemuririi şi a co-existării tuturor celor pe care i-am iubit îmi fusese dată”,[70] certitudine care i-a redat liniştea sufletească, linişte pe care şi-a dobândit-o şi îngrijindu-l pe tânărul soldat care-i era ca un frate. Însă pacea spirituală îi este zdruncinată de o mărturisire a tânărului care afirmă că e mort şi că se află în purgatoriu. Ascultându-l, eroul nervalian îşi dă seama că şi el a trecut prin aceeaşi stare de nebunie, dar că ea l-a ajutat să înţeleagă mai bine lumea, atât lumea iluziilor, cât şi lumea realităţii, totul fiind asemănat cu

[59] Idem
[60] Ibidem, p. 259
[61] Idem
[62] Ibidem, p. 260
[63] Idem
[64] Ibidem, p. 261
[65] Ibidem, p. 262
[66] Idem
[67] Ibidem, p. 236
[68] Idem
[69] Idem
[70] Ibidem, p. 265

ceea ce anticii numeau *descensus ad inferos*: „asemuiesc această serie de încercări pe care le-am străbătut cu ceea ce înfăţişa pentru antici ideea coborârii în infern."[71]

Dacă eroul nervalian a putut să se desprindă de iluzii şi să revină în realitate îmbogăţit spiritual, nu acelaşi lucru s-a întâmplat cu autorul Gérard de Nerval, care nu a reuşit niciodată să împace visul cu realitatea, aşa cum reiese dintr-o mărturisire a lui Théophile Gautier: *„Aurelia,* sau *Visul şi viaţa* închipuie raţiunea rece stând la căpătâiul febrei, halucinaţia studiindu-se pe ea însăşi printr-un suprem efort fiziologic. Am găsit ultimele foi din această ciudată lucrare, fără asemuire, poate, în buzunarul celui mort. O purta cu el, socotind că va putea termina fraza întreruptă… Dar mâna a lăsat să-i cadă creionul, şi visul a omorât viaţa; echilibrul menţinut până atunci, s-a rupt; acest spirit atât de fermecător, de înaripat, de luminos, de tandru a dispărut pentru totdeauna; şi-a scuturat învelişul terestru ca pe o zdreanţă pe care nu o mai dorea, şi a intrat într-o lume de elohimi, de îngeri, de silfi, în acel paradis de umbre şi de viziuni celeste, care îi era, încă din viaţă, familiar."[72]

ACKNOWLEDGEMENT: This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), ID134378 financed from the European Social Fund and by the Romanian Government

Bibliografie:

Gaston Bachelard, *Pământul şi reveriile voinţei*, Editura Univers, Bucureşti, 1998
Théophile Gautier, *Istoria romantismului*, Editura Alfa, Bucureşti, 1998
Ovidiu Moceanu, *Visul şi literatura*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002
Gérard de Nerval, *Fiicele focului*, Editura Univers, Bucureşti, 1974

[71] Idem
[72] Théophile Gautier, op. cit., p. 101

EKPHRASIS AND REVERSED EKPHRASIS AS ADAPTATION PROCESSES

Lavinia HULEA
University of Petroşani

Abstract: Whether theorists call them translations, adaptations, ekphrases or reversed ekphrases, transpositions or interpretations (and the enumeration is far from exhausted), such processes, implying comparisons between media, are considered to represent a "transgenerational phenomenon" and to rely on the source text's cultural continuity and, implicitly, on its susceptibility of being further replicated in target texts. It has also been noticed that most adaptations appear to perform a shift either from a literary source towards a visual target text or vice-versa, an operation that, nonetheless, does not impose boundaries as to transpositions from and towards other media. When such adaptations are carried out from the "telling mode" to the "showing mode", the insistence on imagination is assumed to be replaced by the attention given to ocular perception, and the symbolical and conventional signs of literature are superseded by the indexical and iconic visual signs.

Keywords: ekphrasis, reversed ekphrasis, adaptation, intertextuality, relation.

Comparisons between media as well as ekphrastic impulses appear to have often been regarded as forms of adaptation and, although not always asserted as such, they were largely discussed by modern theorists, who attempted at setting forth the characteristics of the relations accordingly established. Envisaged as transposition processes, the inter-media comparisons often operate a distinction between the stuff that can be transferred from one medium to the other (the narrative) and the stuff that resents transfer owing to its belonging to different 'signifying systems'. In the opinion of Brian McFarlane, who, in his 1996 book entitled *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, focused upon the possible common grounds of literature and film, "discussion of adaptation has been bedeviled by the fidelity issue, no doubt ascribable in part to the novel's coming first, in part to the ingrained sense of literature's greater respectability in traditional critical circles. … Fidelity criticism depends on a notion of the text as having and rendering … a single, correct 'meaning' which the film-maker has either adhered to or in some sense violated or tampered with." (McFarlane, 1996: 8)

It has been stressed that most adaptation criticism that embraced the fidelity issue has failed in highlighting the relationship between the literary original and the adaptation itself, which "led to a suppression of potentially more rewarding approaches to the phenomenon of adaptation. It tends to ignore the idea of adaptation as an example of convergence among the arts, perhaps a desirable – even inevitable – process in a rich culture;" (McFarlane, 1996: 10). Accordingly, while the success of the process of transposition has largely been considered as being provided by the fidelity of adaptation to its literary source, the enlargement of the theory of adaptation seem to justify two opportunities, allowing the evaluation of the resulting text: either relying upon an analysis of the intrinsic characteristics of the new artistic production or focusing on it as upon an adaptation that accurately renders the 'letters and spirit' of its literary source.

Modern criticism, in its intertextual approaches of the literary and visual fields, has gone even further in assuming that the original literary text, upon which adaptations rely, should be rather considered as a 'resource' being attributed a series of relations with the target text, depending on the extent according to which the latter one is or is not an accurate

development of the source text. Yet, the interference between the literary and the visual involves a multi-level relational typology displaying various connections, among which "fidelity is only one – and rarely the most exciting." (McFarlane, 1996: 11)

The sets of terms employed with a view of asserting such intertextual pursuits display a worth-mentioning variety centered upon the differentiation "between a series of events sequentially and *con*sequentially arranged and the modes (more easily distinguishable in literary terms) of their presentation." (McFarlane, 1996: 19) From 'narrative' and 'narration' to 'enunciated' and 'enunciation' via 'story' and 'discourse' or 'story-matter' and 'manner of delivery', all these distinctions appear to operate a fundamental separation between those elements that can be assumed to represent a 'transferable' stuff from the literary source text to the visual target text and those requiring 'adaptation' owing to their being intimately determined by the semiotic system of the source text.

Although the literary source text plays a relevant part in the designing of the target text, it is, nonetheless, considered not to be the sole determiner of the latter one; accordingly, intertextuality brings about the analysis of those non-literary factors – the cultural milieu or the social context – capable of shaping the 'identity' of the target text.

As, according to the fidelity approach, the resulting target text mainly performs a sort of 'copying' of the source text, adaptations that explicitly deviate from the original should be reconsidered in terms of "offering a *commentary* on or, in more extreme cases, a *deconstruction* … of the original." (McFarlane, 1996: 22)

More recent theories, such as the one displayed by Linda Hutcheon's book, *A Theory of Adaptation*, assert that an adaptation may be regarded "as a creative and interpretative transposition of a recognizable other work or works", which comes to be perceived as "a kind of extended palimpsest" requiring a "transcoding into a different set of conventions" (Hutcheon, 2006: 33). Such considerations set forth a series of factors that might bring their contribution to the process, both separately and collectively; consequently, adaptations may generally be viewed as a rewriting of an existing work that involves the reinterpretation of that work; nonetheless, the change of method or style determines certain modifications, while the new medium engenders other differences that come out of the specific material of the two media that ultimately regards non-identical narrative modes (Hutcheon, 2006: 34).

While both MacFarlane and Hutcheon agree that a target text relying on a literary source text must reinterpret the source text and not only reproduce it, their theoretical approach differs in terms of alteration of the source text: where McFarlane sees the target text as entirely different, Hutcheon implies that the source text continues to be recognizable within the target text.

Despite the fact that such ekphrastic processes have become largely familiar within the cultural context of the twenty-first century, transpositions were, at times, regarded as inferior and criticized for their having degraded the literary source. Hutcheon, for instance, citing Virginia "comfort and Woolf's references to cinematographic art, observes "the simplification of the literary work that inevitably occurred in its transposition to the new visual medium" (Hutcheon, 2006: 3), but insists that adaptations strive to explicitly assert their connection to the literary sources they refer to. And she goes further in noticing the omnipresence of adaptations, which is attributed to the enjoyment deriving from "the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise. Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing an adaptation; so too is change." (Hutcheon, 2006: 4).

Dealing with adaptations as "products", theoretical approaches (Hutcheon, 2006: 7) set forth the concept according to which adaptations represent declared and wide-ranging "transpositions" of a certain work, determining a change of medium, genre or context. Meanwhile, its perception as a "process of creation" turns adaptation into a two-fold

development relying on "(re-)interpretation" and "(re-)creation", while necessarily referring to the source texts and preserving the narratives.

Finally, adaptations as "processes of reception" become "a form of intertextuality: we experience adaptations (*as adaptations)* as palimpsests through or memory of other works that resonate through repetition with variation." (Hutcheon, 2006: 8) While a widened definition of adaptation induces the perception according to which all past works belonging to the cultural heritage can bear transformation and recreation, defining adaptation as process and product comes closer to the general acceptance and engenders considerations upon a wide range of source and target texts, including visual art transpositions of literary works.

It is interesting to notice that transpositions may be assumed to allow a variety of forms or expressions (congruent with specific media); yet, the "content" to be transposed from a medium to another is identified, by the majority of theorists, as a "denominator" that transcends media and genres as well and comes to include "the various elements of the story: its themes, events, world, characters, motivations, points of view, consequences, contexts, symbols, imagery, and so on." (Hutcheon, 2006: 10)

While practice seems to infer that themes appear as the most easily adaptable elements, the story, at its turn, may determine double-sided transpositions, which either follow truthfully the original source text or alter dramatically plot, time, point of view, initial assertions or conclusions, etc. As far as the source text's capability of being adapted is concerned, theorists (Hutcheon, 2006: 15) assume that the degree of adaptability differ from text to text, and while realist novels, for instance, are most effortlessly subject of transpositions (at least, for cinematographic adaptations), other literary sources (Joyce, Becket) are simply reluctant to media trans-crossing.

Characters frequently come to represent essential elements of transpositions owing to their central status in the source texts and to the specific interest audience manifests towards them. Murray Smith, in his book *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*, develops a concept focusing on the spectator's attention toward the film characters that basically develops according to three levels: "recognition", which regards the spectator's outlining of characters grounded upon the hints in the text; "perceptual alignment", emphasizing the mechanism owing to which the spectators relate to the characters; and "allegiance", which gives an insight of the spectator's engagement with the character's values and ethical standpoints. Smith's approach sets forth a significant assertion that appears to explain the particular relation between audience and characters: while, on the one hand, the first two levels of the audience's commitment require the understanding of the character's traits and modes of being, the third level involves a compulsory assessment of those characteristics, which determines the emotional reaction of the spectator. (Smith, 1995: 81-6)

Although the analysis has been undertaken in relation with film characters, implying that audience's sympathy for or rejection of a character relies on a realistic development grounded on the judgment and possible matching between the character's actions and its moral and ideological principles, it may clear up the response certain literary characters determine in the artists, who choose to turn them into visual art icons.

Transpositions from one medium to another have often been compared with translations, prioritizing the supremacy of the source text over the target text together with the latter one's impulse towards strict observance of and similarity with the transposed text. Nonetheless, twenty-first century theorists of translation theory, such as Susan Bassnett or Edwin Gentzler, propose a redefinition of the relational terms between texts and languages, which emphasizes the perception of translation as "mediating between cultures" owing to its being the equivalent of "a rewriting of an original". Accordingly, "the two most important shifts in theoretical developments in translation theory over the past two decades have been

(1) the shift from source-oriented theories to target-text-oriented theories and (2) the shift to include cultural factors … in the translation training models." (Bassnett, 2007: 14-5)

It may then be inferred that process of translating involves the forging of "a new original in another language" and is turned into an "act of both inter-cultural and inter-temporal communication" (Bassnett, 2002: 9) able to "expose the relationship between the … cultural systems in which those texts are embedded." (Bassnett, 2007: 19) In doing this, translation may be regarded as manifesting attributes in common with adaptation, ekphrasis, and reversed ekphrasis processes. While translations cease to be regarded as mere reproductions, adaptations and ekphrastic processes may be understood as a particular type of translation, which imply a change of medium and signs.

While perceiving adaptation as a process, theorists also pinpoint that such a conditioning determines in fact two fundamental operations, interpretation and creation that rely upon a process of "appropriation, of taking possession of another's story, and filtering it, …, through one's own sensibility, interests, and talents." (Hutcheon, 2006: 18) The connection with ekphrasis and reversed ekphrasis processes may easily follow as both processes demand a reading of the source text.

Accordingly, adaptations or ekphrastic processes, which rely on transposers' creativity in order to be successful, may develop, in the opinion of Andre Bazin, along two central principles: they should 'represent' the story of the literary source text and also add something new, which might engender a new understanding of the source text: "More important than… faithfulness… is knowing whether the cinema can integrate the powers of the novel… and whether it can, beyond the spectacle, interest us less through the representation of events than through the comprehension of them." (Bazin, 2002: 7) According to the film critic and theorist, adaptations rely upon the literary source texts in that they consider their narrative elements which they transfer to a different medium while attempting at giving the audience a new understanding of the initial source text.

At this point, it is perhaps worth-mentioning Linda Hutcheon's considerations on the manner audience engages with the various media, which derives the three "modes of engagement" (telling, showing, and interacting) that also enables a better focusing upon the possible connections between source and target texts. Such "modes of engagement" are acknowledged to be the result of a particular time and space delimited within a certain type of society and cultural milieu, while both creation and reception (and through extrapolation, all adaptation) are tangible, material, public, and economic to the same extent to which they belong to culture, aesthetics, and private sphere.

"In the telling mode – in narrative literature, for example – our engagement begins in the realm of imagination, which is simultaneously controlled by the selected, directing words of the text and liberated – that is, unconstrained by the limits of the visual… .We can stop at any point; we can re-read or skip ahead; we hold the book in our hands and feel, as well as see, how much of the story remains to be read. But with the move to the mode of showing, …., we have moved from the imagination to the realm of direct perception – with its mix of both detail and broad focus. … A consideration of the differences between the modes of engagement of telling and showing, however, suggests quite the contrary: each mode, like each medium, *has* its own specificity, if not its own essence. In other words, no one mode is inherently good at doing one thing and not another; but each has at its disposal different means of expression – media and genres – and so can aim at and achieve certain things better than others." (Hutcheon, 2006: 22-4)

Whether theorists call them translations, adaptations, ekphrases or reversed ekphrases, transpositions or interpretations – and the enumeration is far from exhausted – such processes are considered to represent a "transgenerational phenomenon" relying on the source text's cultural continuity and, implicitly, on its susceptibility of being further replicated

in target texts. It has also been noticed that most transpositions appear to perform the shift either from a literary source towards a visual target text or vice-versa, an operation that, nonetheless, does not impose boundaries as to transpositions from and towards other media. When such transpositions are carried out from the "telling mode" to the "showing mode", the insistence on imagination is assumed to be replaced by the attention given to ocular perception, and the symbolical and conventional signs of literature are superseded by the indexical and iconic visual signs.

Theoretical approaches of adaptation consider that an analysis of both source texts and target texts should observe the relevance of the context: while there are no context-free texts (owing to conditioning parameters, such as being incorporated within a certain culture or having been created during a certain period of time), value systems (upon which reception theories rely) are also part of the same context-dependent equation:

"Just as a painting changes when it is moved from the Eastern end of a church and placed in an art gallery, so a play by Shakespeare, or an opera by Mozart, changes its character according to the physical format in which it is presented. A play that started the theatrical life on an unfurnished platform at the Globe and then went on to be pictorially represented in the Victorian theater, with further alterations in physical format when thrust on to the apron stages that developed after the 1950s, has undergone changes that are just as far reaching as the ones that result from reinterpretations of the spoken lines." (Miller, 1986: 60)

Media, time, and space are three of the most representative contexts relating to adaptations: when, for instance, a story is told, shown, or interacted with, it concomitantly develops within a definite time and space that are part of a larger cultural context, which, at its turn, bears the imprint of a particular social environment. Further, the transcultural shift, operating when adapting from one culture to another, may involve changes of meaning, which, at times are intended to eliminate the breach determined by cross-cultural perception differences or by time-shaped incompatibilities originated in the temporal gap between the creation of the source text and the creation of the target texts. It has also been pointed out that, while adapters are always appointed a precise context within which their work becomes meaningful, nonetheless, meaning may change over time. Under such circumstances, it is important to notice that temporal relevance not only regards the context of adaptations but also the context of their reception, which, at their turn, are related with the adapted source text.

Shaped as they are by cultural contexts, adaptations are, nonetheless, considered to come out of "what we might, …, call the adaptive faculty", which " is the ability to repeat without copying, to embed difference in similarity, to be at once both self and Other." (Hutcheon, 2006: 174) In the end, the repetition of adaptation seems to be related with our perception of the narrative, whose definition identifies it both as a particular cultural portrayal of a fundamental ideology and as a common human characteristic.

Despite the emphasis on adaptations' capacity of repeating "without copying", other theories having approached either the verbal transpositions of visual representations or the visual transpositions of verbal representations appear to set forth the "paragonal" characteristic of both literary and visual ekphrasis. It has also been emphasized the fact that the two "sister arts" determine a so-called "representational friction" that comes out whenever specific art media are supposed to overcome their intrinsic limitations.

The analyses of adaptation, ekphrasis, reversed ekphrasis, transposition, etc. are too often centred upon a relation between the two arts seen as a competition (originated in the century-old notion of mimesis) and dominating most approaches that regard the hereby processes. Such a contest usually results in a hierarchy that grants superiority either to the realm of the art word or to that of the visual art.

The examination of the numerous theories approaching the possible connection between literature and arts clearly shows a continual determination to declare the superiority of either the verbal art or of the visual art. Nonetheless, a far more important and lucrative evidence appears to be the fact that reversed ekphrastic processes are similar with ekphrastic ones, and ultimately with adaptations, and all of them depend upon a relation developing either between a visual art source text and a literary art target text or between a literary source text and a visual target text. In consequence, the construction of a hierarchy involving the two types of texts exhibiting relational terms seems to be less suitable for the examination and significance of the dual condition (as works of art and as conversions of visual source texts or of literary source texts) of the literary or visual target texts. On the contrary, in spite of the countless definitions, innumerable terms, and controversial hierarchies, it should be stressed that reversed ekphrastic processes are equivalent with ekphrastic processes, emphasizing a distinctive relation between the word art and the visual art.

Bibliography

Bassnett, Susan. 2007. "Culture and Translation" in *The Companion to Translation Studies*, edited by Piotr Kuhiwczak and Karin Littau, Multilingual Matters Ltd., Clevedon, Buffalo.

Bassnett, Susan. 2002. *Translation Studies*. Routledge, New York.

Bazin, Andre. 2002. "M. Ripois, with or without nemesis", trans. Bert Cardullo, in *Literature/ Film Quarterly*, vol. XXX, No. 1, Salisbury University, Salisbury, http://www.salisbury.edu/lfq.

McFarlane, Brian. 1996. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Clarendon Press, Oxford, http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic84566.files/).

Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. Routledge, Taylor and Francis Group, New York, London.

Miller, Jonathan. 1986. *Subsequent Performances*. Faber and Faber, London.

LE PROBLEME DE L'ART DANS *RUE DU HAVRE* DE PAUL GUIMARD

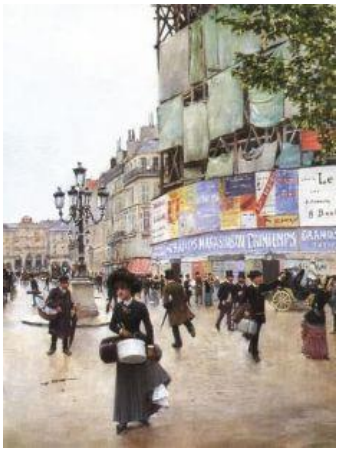
Emanuel TURC
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Art is one of the main themes of Paul Guimard's novel. His characters are the ambassadors of a society defined by a crisis of values. They use art – painting, directing, acting – in a pragmatic, commercial way. Art and artist are only objects used to get financial benefits. It's a job like any other job. It has to attract and it has to sale. A distinction has to be made between art and mass culture. The characters in question are: François, The Master, Catherine and Zingel. All these artists submit their talent to consumerism.

Keywords: art, crisis, attract, sale, mass culture.

Rue du Havre est un roman de Paul Guimard, paru en 1957 aux éditions Denoël, couronné par le Prix Interallié la même année. Le récit tourne autour de trois personnes : Julien, François et Catherine. Chaque jour, Julien Legris vend des billets de loterie, à Paris, dans la rue du Havre, près de la gare Saint-Lazare. Pour briser la monotonie quotidienne, il imagine des scénarios en observant les passants pressés. C'est ainsi qu'il trouve que François et Catherine sont faits l'un pour l'autre. Le problème c'est que leurs trains arrivent à onze minutes d'intervalle, ce qui fait que les deux ne se rencontrent pas, malgré l'intervention de Julien.

Implicitement ou explicitement, le roman de Paul Guimard se prête à un jeu inter-artistique dans la mesure où certains épisodes convoquent chez le lecteur des références de personnages théâtrales, cinématographiques ou picturales. D'ailleurs, le titre-même du roman évoque des représentations plastiques célèbres de cet espace-symbole qu'est la rue du Havre. En voici quelques unes.[1]



Jean Béraud, *Rue du Havre* (huile)

Alexandre Trauner, dessein de la rue du Havre

À ce point précis, le problème de la peinture en tant que sous-thème du roman est déjà posé, ne fut-ce que par extrapolation. C'est François qui nous conduit vers les « beaux-arts », malgré le caractère superficiel, trop commercial, de son métier. Il fait de « l'art publicitaire »

[1] Les images sont tirées du site www.google.ro/images, consulté le 3 janvier 2010.

pour de grands magasins et, par ceci, il subordonne son talent à l'esprit de consommation, pour ainsi le nommer. L'art n'est plus un but à atteindre, mais un artifice dont se sert le commerce, un simple ajout esthétique qui a pour but d'attirer l'attention, de surprendre l'œil. François le dit lui-même, c'est un travail quelconque qui doit assurer le pain quotidien de l'« artiste » :

> Notre métier consiste à enrichir des ressources de l'art les étalages et les rayons. Hier les calicots — au double sens du mot — suffisaient à cet office ; mais aujourd'hui la cliente exige que son choix soit sollicité par de multiples artifices. La robe de printemps ne tentera l'acheteuse que si le printemps est présenté avec la robe. On ne saurait lancer sur le marché une nouvelle marque de tampon périodique si l'objet n'est assorti d'un emballage évoquant le ski nautique ou les Nuits de Musset. [2]

Pourtant, il se pose un bon nombre de questions sur son travail, sur « la somme de talent dépensé en dix ans pour vanter par l'image l'excellence des marchandises hétéroclites »[3]. S'il avait investi tout ce talent dans la « peinture pure »[4], il aurait eu une belle carrière dans les arts plastiques. D'ailleurs, Irène aussi lui reproche ce métier, qui, dit-elle, le dégrade. « Elle se fût mieux accommodée d'une austérité portant la promesse de chefs-d'œuvre »[5]. Pour François, c'est le terrible conflit entre le matériel et l'immatériel, « entre les chèques de la publicité et l'austérité exaltante de l'art »[6]. Les aspérités de la vie quotidienne l'ont fait perdre l'enthousiasme de sa première année aux « Beaux-Arts », quand il avait commencé à illustrer l'*Apocalypse* selon saint Jean. Et cela c'est un drame rien que réaliste. Au-delà de l'image bohème et sur-charnelle que l'on a de l'artiste, au-delà de l'homme qui se nourrit de sa création, c'est l' « animal social », l'homme dépendent, soumis aux mêmes lois et aux mêmes nécessités que tout le monde. Pour qu'on puisse se donner ce cadeau qu'est le plaisir de l'art, il vaut mieux que les autres besoins, ceux qui tiennent de l'existence matérielle, soient satisfaits. C'est ce que le personnage de Guimard semble nous dire.

À partir de cette discussion, ce serait intéressant d'entraîner une autre, sur la mode, notamment : Est-elle un art ? En quoi est-elle déterminée par l'image est par le langage ? Le dictionnaire *Larousse* définit le terme « mode » comme « **1**.Manière de vivre, de se comporter, propre à une époque, à un pays. **2**. Manière passagère de se conduire, de penser, considérée comme de bon ton dans un milieu, à un moment donné. »[7] Ces définitions surprennent le principe essentiel de ce phénomène social : la seule dimension constante de la mode est, paradoxalement, le changement. Cela étant, nous sommes censés parler d'une actualisation annuelle du code vestimentaire. Alors, comment être à la page ? La réponse vient de Roland Barthes. Ce sont les journaux de mode qui remplissent « la fonction didactique »[8] dans notre éducation vestimentaire. L'image et le texte sont consubstantiels à l'idée de représentation, l'une ne peut pas communiquer indépendamment de l'autre. C'est

[2] Paul Guimard, *Rue du Havre*, Paris, Éditions Denoël, 1957, p. 65.
[3] *Ibid.*, p. 70.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 65.
[6] *Ibid*., p. 66.
[7] www.larousse.fr, consulté le 13 janvier 2011.
[8] Roland Barthes, *Système de la mode* in *Œuvres complètes* II, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 914.

maintenant qu'il convient d'opérer avec « le vêtement-image »[9] et « le vêtement écrit »[10]. En voici un exemple.

> Cette robe est sans manches. Le haut se termine par un décolleté droit finit par quatre bretelles fines. Sur le bas de la doublure, il y a un volant de tulle qui donne de l'ampleur à celle-ci. La couche à l'extérieur est en organza brillant avec des broderies et des fleurs resplendissantes. Dans le dos, la robe à une fermeture éclair ce qui permet un habillage plus facile. Pour ajuster parfaitement la taille, il y a une ceinture en organza. Allant avec la robe une étole en organza assortie.[11]

Comme le dirait Barthes, on a affaire ici à deux vêtements différents. Le premier, celui qu'on nous présente photographié, c'est le vêtement-image. Le second, c'est le même vêtement, mais décrit, converti en expression langagière. La robe est doublement représentée, celle d'en haut devient celle d'en bas : « La couche à l'extérieur est en organza brillant avec des broderies et des fleurs resplendissantes. » Ce dernier, c'est un vêtement écrit. Tous les deux renvoient à la même réalité et, pourtant, ils n'ont pas la même structure. Pourquoi cette reprise du contenu ? La même robe photographiée, pourrait-elle être perçue de façons différentes ? Peut-être. Ce qui est sûr, c'est que la parole facilite la compréhension du message vestimentaire. Elle « immobilise la perception »[12] et dote l'image d'un sens plus complexe. Le pastique et le verbal, ensemble, transmettent un message rien que persuasif : « Achète cette robe ! », ou, au moins, « Désire-la ! ». C'est là le rôle de François, en tant qu'agent publicitaire, et de son art visuel. Il doit attirer la clientèle en ajoutant des informations visuelles et textuelles aux produits en vente, aux vêtements, dans ce cas.

En plus, le langage vient le plus souvent avec un ajout d'information par rapport à l'image. C'est ce que Roland Barthes appelle la « fonction de connaissance »[13] de la parole. Il donne comme exemple la description d'un tissu coloré lorsque la photographie est grise, ou celle d'un détail inaccessible à la vue. Une image comme la notre ne peut pas livrer toutes les informations sur la robe. Il y a des éléments cachés derrière le caractère plane de l'image et l' « omniscience » du langage vient à l'appui de son autorité, car toute apparence confuse ou imprécise des formes visibles est supprimée : « Dans le dos, la robe à une fermeture éclair ce qui permet un habillage plus facile. » Voici encore une fois le caractère persuasif de la

[9] *Ibid*., p. 903.
[10] *Ibid*.
[11] L'image et le texte sont tirés du magazine *Elle*, section *Mode*, disponible en ligne sur www.elle.fr (le 13 janvier 2011). Désormais, les citations sans référence auront comme source ce journal de mode.
[12] Roland Barthes, *Système de la mode*, *op. cit*., p. 913.
[13] *Ibid*., p. 914.

description qui exploite chaque détail en vertu de l'esprit commercial. Alors, comment se contenter d'afficher une photographie quand il y a tant d'informations à transmettre ?

Le texte qui accompagne la représentation plastique de la robe fixe le niveau de lecture à son tissu, à sa ceinture, à l'accessoire dont elle est ornée. C'est la parole qui choisit à la place de l'œil et qui donne au lecteur l'impression de toucher le matériau textile, la perception du palpable : « Sur le bas de la doublure, il y a un volant de tulle qui donne de l'ampleur à celle-ci. La couche à l'extérieur est en organza brillant avec des broderies et des fleurs resplendissantes. » À ceci s'ajoutent la « ceinture en organza » et « une étole en organza assortie ». Sans ces mentions, certains éléments peuvent passer inaperçus.

C'est toujours le langage qui, par son caractère abstrait, « permet de dégager certaines fonctions (au sens mathématique du terme), il dote le vêtement d'un système d'oppositions fonctionnels (par exemple, *fantaisie/classique*), que le vêtement réel ou photographié ne peut manifester d'une façon aussi claire. »[14] En effet, la robe en tant que telle n'est pas tout à fait capable à exprimer les tendances vestimentaires d'une saison, par exemple. Il faut faire plus que montrer, il faut énoncer.

Jusqu'ici nous avons discuté sur le « *savoir* »[15] que le langage ajoute à l'image. Mais il arrive aussi que la parole recrée l'image sans pour autant apporter de la nouveauté. Il s'agit dans ce cas de doubler ce qui est bien visible dans la photographie : « Cette robe est sans manches. Le haut se termine par un décolleté droit finit par quatre bretelles fines. Sur le bas de la doublure, il y a un volant de tulle etc. » Pourquoi faire cela ? Parce que, selon Barthes, la parole a aussi une « fonction d'emphase »[16]. La photographie met devant nous le vêtement en tant qu'unité substantielle, pour ainsi dire. Aucune partie n'y est privilégiée. C'est un ensemble qui se consomme au moment ou l'on regarde. Le commentaire, par contre, lance des coups de projecteur sur certains éléments pour en affirmer l'importance. On aurait tout aussi bien pu passer en revue les détails plus ou moins inédits, comme les broderies ou les fleurs resplendissantes, sans mentionner ce que l'image montre bien : le fait que la robe est sans manches, que le haut se termine par un décolleté droit etc. Dans ce cas-là, on aurait eu affaire à une emphase, à « une série de choix, d'amputations »[17]. C'est sélecter certaines parties (la substance, la ceinture, l'ornement, par exemple) et oublier d'autres (la couleur ou la forme), comme si la porteuse de la robe allait seulement vêtue des fleurs et de souplesse[18], dit Barthes. Lisons-le infra.

> C'est qu'en effet les limites du vêtement écrit ne sont plus celles de la matière, mais celles de la valeur ; si le journal nous dit que cette ceinture est en cuir, c'est que son cuir vaut absolument (et non sa forme, par exemple) ; s'il nous parle d'une rose sur une robe, c'est que la rose vaut autant que la robe ; une encolure, une fronce, si elles sont dites, deviennent vêtement de plein statut, au même titre que tout un manteau. [19]

[14] *Ibid*., p. 915.
[15] *Ibid*., p. 914. Ici, précise Barthes, le terme a emprunté le sens donné par J.-P. Sartre. « De la photographie au dessin, du dessin au schéma, du schéma au langage, il y a investissement progressif de savoir. », *apud* J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1948, p. 274.
[16] *Ibid*., p. 915.
[17] *Ibid*.
[18] *Cf*. Roland Barthes, *Système de la mode*, *op. cit*., p. 916.
[19] *Ibid*., p. 916.

C'est ainsi que, par antiphrase, l'accessoire devient l'essentiel, il recharge le message contenu par l'ensemble du vêtement.[20]

Cette emphase que la langue met sur certains traits vestimentaires ne vise pas à les isoler pour en mettre en lumière la valeur esthétique, mais simplement à organiser la description. La robe photographiée en tant que telle ne commence ni ne finit nulle part. Elle une simple robe qu'on « consomme » en un clin d'œil. Mais, lorsqu'on la décrit, la robe commence aux « quatre bretelles fines », continue par un « décolleté droit » et finit par « des broderies et des fleurs resplendissantes ». Ainsi, en utilisant une structure, on arrive à un « protocole de dévoilement »[21], le vêtement nous est présenté selon un certain ordre.

C'est un rapport très étroit qui s'établit entre les deux types de vêtement et cela devient encore plus évident lorsque Barthes fait appel à la distinction opérée par Saussure, celle entre « langue » et « parole ». Ces sont là deux termes liés par une relation de hyperonimisation/hyponymisation, osons-nous dire, en ce que le dernier est un élément particulier, une sous-classe du premier. Plus précisément, la langue est la totalité des normes grammaticales et la parole n'est qu'une expression momentanée et sélective de la langue, adaptée à une situation de communication. Idem pour la mode : par sa complexité, le vêtement écrit fait partie d'un schéma général que le vêtement image veut diviser, pour en extraire les particularités. Tel qu'on nous décrit, le vêtement n'appartient à personne, il est seulement une création de la mode. Mais photographié, il est individualisé, porté par un individu. Les traits physiques de celui-ci peuvent renforcer ou diriger le « message » de l'article vestimentaire. C'est ce que Roland Barthes explique en opposant « vêtement » (du coté de la langue comme institution) et « habillement »[22] (du coté de la parole comme forme individualisée).

Il est possible même que la verbalisation de l'image stimule la fantaisie et favorise la substitution du porteur. La vérité c'est que la photographie impose un certain modèle physique, masculin ou féminin et, par ceci, l'impression d'inaccessibilité. La description, quant à elle, élimine ces barrières mentales et invite le lecteur à vérifier les qualités du vêtement. Par « qualités » nous voulons dire beauté, élégance, adaptabilité, tout ce qui améliore l'aspect physique. De là, la « consommation » de mode et l'industrie qui s'est développé autour du vêtement-tentation, pour ainsi le nommer, opposé en quelque sorte au vêtement-besoin.

C'est, en effet, un « système de la mode » dont il faut parler et aucun facteur impliqué n'échappe à l'analyse de l'auteur. La dimension commerciale de la mode, telle que l'ouvrage laisse entrevoir, nous a paru suffisamment lisible pour être commentée ici. La conclusion est bien évidente : la mode impose à l'image le langage et vice-versa. Le travail de François fait donc partie de ce « système » de la mode. Il se sert de son talent pour renforcer l'impact du produit en vente sur celui qui le regarde. Qu'il s'agisse de texte, d'image, ou des deux à la fois, comme c'est le cas ici, les mécanismes mentaux dont se sert le commerce sont très ressemblants. C'est pour cela que l'analyse de Roland Barthes sur ce sujet nous a paru très opportune. Alors, pour répondre à la question lancée plus haut, oui, la mode est un art. Et

[20] *Cf.* Roland Barthes, *Système de la mode*, *op. cit*., p. 916.
[21] *Ibid*., p.917.
[22] *Ibid*., p. 919.

comme tout art, il peut être soumis à une approche pragmatique, il peut être exploité pour des objectifs concrets ou financiers. Le plaisir de l'art est subordonné aux besoins matériels, immédiats. Comme nous l'avons déjà dit, le cas de François est un argument en ce sens.

Le problème est même plus évident chez « Le Maître » qui enseigne à Catherine l'art dramatique. Vraiment passionné du théâtre, fervent admirateur de Molière, il se « tue pour de jeunes gens qui ne paient pas toujours leurs cours à la fin du mois »[23]. Non qu'il soit trop intéressé par l'argent, « d'ailleurs Molière le méprisait »[24]. « Mais il ignorait les notes d'électricité. Car on me fait payer des notes d'électricité, mes enfants ! Comme si j'étais épicier !... »[25]. Il mène sa vie à la limite de l'austérité et le vaste studio hérité après la mort d'une vieille tante est, peut-être, la seule sécurité matérielle dont il a vraiment besoin. C'est dans cet endroit qu'il donne ses cours, qu'il est applaudi avec extase par ses élèves après les scènes démonstratives qu'il joue devant « une dizaine de Marlon Brando, un bataillon de Gérard Philippe, des Ingrid Bergman et des Brigitte Bardot »[26]. Il s'efforce à enseigner la complexité et « la vérité » du théâtre de Molière, car « Molière, c'est le sel du théâtre, le seul qui… vous m'entendez, le seul… pas vos Anouilh et vos Sartre… Mais vous, naturellement, vous préférez les modernes ! […] S'il n'y avait pas de Molière, dit le Maître, imaginez-vous que je continuerais cette épuisante vie ? »[27]

Cette première idole des temps modernes suscite encore des passions parmi les « consommateurs » d'art. « Parce que Molière, c'est un monde, vous comprenez ? »[28], un monde habité par des personnages immortels : Don Juan, Harpagon, Tartuffe ou Alceste. Provocateur, acide, il a peint les vices de ses contemporains, tout en faisant une fresque caricaturale de la société contraignante de son temps. Impossible de le mettre à coté de « vos Anouilh et vos Sartre ».

L'antiréalisme du théâtre du XXe siècle, avec sa recherche d'un nouveau souffle et d'un nouveau sens, ne trouve pas grâce aux yeux du Maître. L'inventivité, le rythme frénétique des mutations, l'inédit de l'énergie créatrice sont critiquées tacitement par celui-ci. Il n'y voit pas une régénération du théâtre, mais une dégradation des valeurs artistiques. Ses élèves, d'ailleurs, s'attachent aux mêmes principes. Ils nient leur préférence pour les modernes : « — Non, crièrent les élèves, oh non ! avec indignation. »[29]

Dépassons maintenant les frontières du théâtre pour gagner les terrains du monde cinématographique. Le septième art, un art impur selon Alain Badiou[30], est amplement discuté dans le roman de Guimard à travers l'évolution de Catherine. Elle renonce à la petite estrade de l'appartement du Maître au moment où Zingel, le metteur en scène, le choisit comme protagoniste de son film, une adaptation du roman *Les Amants de Saint-Germain*. La lumière des projecteurs offre de nouvelles perspectives à Catherine. En fait, à partir de là, nous faisons la connaissance de la nouvelle Catherine. Sa vie entière gravite autour de cette occasion

[23] *Ibid*., p. 97
[24] *Ibid.*
[25] *Ibid.*
[26] *Ibid*., p. 95.
[27] *Ibid*., p. 96, 97.
[28] *Ibid*., p. 96.
[29] *Ibid*., p. 97.
[30] Alain Badiou est philosophe, romancier et dramaturge français. Il a écrit des articles sur l'art du cinéma. Voir le compte-rendu de Denis Lévy, *Badiou, l'art et le cinéma*, disponible sur http://revues.mshparisnord.org.

inespérée, un rêve qui prend des contours réels : « Tu te rends compte, dit une maigre Danièle Delorme, débuter dans un film de Zingel !... avec Boyer comme partenaire !... Et le groupe se mit à songer que les miracles étaient encore de ce monde. »[31]

Elle commence une exploration où elle est à la fois la découvreuse et la découverte. « En entrant au studio pour tourner le bout d'essai décisif, son premier sentiment avait été qu'elle cessait d'exister. »[32] Ce monde prend entièrement possession d'elle jusqu'à la désincarner, car le talent ne suffit pas pour être actrice, il faut se laisser transformer. Catherine est « recrée » selon la vision artistique du metteur en scène qui jouit d'une « docilité de zombie »[33] de la part de celle-ci. Dans « cet état de matière première »[34] elle devient Amalia, avec tous les changements physiques et émotionnels que cela suppose. Après avoir perdu sa virginité devant la caméra, la métamorphose de son corps commence : teinture des cheveux, nez retaillé, opération de la denture. À chacune de ces changements, « les journalistes épiaient chez Catherine les signes d'une hérédité artistique et la consacraient successivement comme une nouvelle Garbo, une nouvelle Bergman, une nouvelle Une Telle. Catherine éprouvait effectivement l'impression d'être un nouveau personnage, mais lequel ? »[35]

Pure ou impure, cela s'appelle art. Mais qui est l'artiste ? Catherine ? Zingel ? Les deux ? Quant à la première, existe-t-elle encore en tant que personne, en tant qu'individualité ? Surtout pas. On ne veut rien d'elle, ni son corps, ni son esprit, seulement sa capacité d'imiter, de se modeler, sa disponibilité de se laisser faire. À ce point, elle change son statut d'artiste contre celui d'objet de l'artiste. Elle est dépourvue de toute possibilité d'expression personnelle, n'étant plus que de la chair. Et le plan personnel n'échappe lui non plus — comment le pourrait-il ? — à l'influence destructive du monde cinématographique. La fille accepte les avances de M. Delamotte-Vaillard, le producteur, et devient sa maîtresse. C'est lui qui satisfait la soif de célébrité de Catherine et qui facilite son accès aux hauts lieux du cinéma.

D'ailleurs, « Catherine ne s'était jamais interrogée sur la métaphysique de son métier. En décidant de se consacrer à l'art dramatique, elle obéissait moins à une vocation qu'à cette mode qui, depuis la guerre, fait des filles de la petite bourgeoisie des comédiennes, des assistantes ou des hôtesses. »[36] Voici encore une fois la superficialité et le caractère commercial que revête la notion d' « art » dans le roman. Elle est réduite à un spectacle incitant, populaire, et aux ovations du grand public. Art et célébrité se confondent ici, et cela donne une addiction du succès impossible à satisfaire sans le compromis. Pour Catherine, la question de coucher avec n'importe qui pour devenir une actrice connue ne se pose pas en termes de morale, « mais elle eût souhaité mieux connaître les règles du jeu pour en respecter l'esthétique. »[37] Ce qui suit est prévisible car, après toute ascension vertigineuse, vient la chute. On n'a plus besoin d'elle. Pour des raisons économiques, le producteur décide que le film soit tourné en Afrique, ce qui ne va pas sans des modifications esthétiques. Le type

[31] Paul Guimard, *Rue du Havre, op. cit.*, p. 106.
[32] *Ibid.*, p. 114.
[33] *Ibid.*, p. 128.
[34] *Ibid.*, p. 125.
[35] *Ibid.*, p. 131.
[36] *Ibid.*, p. 116.
[37] *Ibid.*, p. 118.

physique de Catherine « cesse d'être utilisable »[38], elle « était le seul pion qui n'eût pas de place sur le nouvel échiquier. »[39]

Zingel, quant à lui, ne peut rien contre la décision du producteur, ce qui fait que sa liberté artistique ne soit plus absolue. De nouveau, l'art est soumis à l'argent et le « créateur » est obligé de trouver un autre « objet » de travail, qui corresponde aux intérêts financiers de celui qui détient le vrai pouvoir.

Art, artiste, artistique, tout est mis en question dans le roman de Guimard. Ses personnages ne sont que les « ambassadeurs » d'une société en pleine crise des valeurs spirituelles qui renverse le rapport corps-esprit selon les préférences de la clientèle mal instruite. Une distinction doit être opérée comme solution de compromis : celle entre l'art comme culture de masse et l'essence de l'art.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland, *Système de la mode* in *Œuvres complètes* II, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

Guimard, Paul, *Rue du Havre*, Paris, Éditions Denoël, 1957.

Jouve, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Cursus », 3e édition, 2010.

Mannoni, Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1969.

Menger, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Éditions du Seuil et La République des Idées, 2002.

Menger, Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2009.

****Paul Guimard, entre ironie et lucidité*, Actes du Colloque International de Cluj-Napoca, Roumanie, 7-9 octobre 2011, sous la direction d'Yvonne Goga et Simona Jișa, Cluj-Napoca, Éditions Casa Cărții de Ştiință, coll. « Romanul francez actual », 2011.

[38] *Ibid*., p. 138.
[39] *Ibid*.

SITOGRAPHIE

http://www.google.ro/images, consulté le 3 janvier 2010.

http://revues.mshparisnord.org, consulté le 3 janvier 2010.

http://www.larousse.fr, consulté le 13 janvier 2011.

http://www.elle.fr, consulté le 13 janvier 2011.

LE SUJET EN TANT QU'ALTER EGO DANS LE ROMAN AUTO-SPÉCULAIRE[1]

Leontina COPACIU
"Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The Subject as Alter in the autospecular novel. In this study we analyze the construction of the Subject as an Alter in the autospecular novel – De două mii de ani... – (For two thousand years...), published in the Romanian space in 1934 and written by Mihail Sebastian. Using inductive and deductive methods of text analysis, we demonstrate that fictional diary – as a narrative tool, the actions and emotions of the character, the relationship with Others, the "processes of consciousness'' are means of knowing the Self and means of construction, also of definition of the self Identity.

Keywords: Identity, Origin, Introspection, Narrative reflex.

Le roman *De două mii de ani...* (*For two thousand years...*), rédigé sous la forme d'un journal-fictionnel et publié dans le paysage romain littéraire en 1934, provoque des grandes controverses à cause de l'origine juive du personnage et implicitement de Mihail Sebastian (Iosef Hechter) – l'auteur. Les critiques ont définit le volume en étant un «essai polémique» (Călinescu, 1986: 963), «un roman très peu roman» (Crohmălniceanu, 1967: 106) ou «un véritable *roman journal*» (Lovinescu, 1989:268). Ces caractérisations sont déterminées tant par l'architecture du volume et par l'écriture à la première personne et autant par l'intrigue du roman, à savoir les souffrances des Hébreux dans l'espace roumain en pleine période de controverses politiques, économiques et sociales. L'auteur-personnage essaie de comprendre *le motif* des supplices du peuple hébreu, mais, conformément à Nae Ionescu, dans l'*Avant-propos*, il reste seulement au stage de constatation (le peuple hébreu souffre…et c'est tout !), étant impossible de trouver une réponse pertinente et beaucoup moins une solution au drame du judaïsme.

Toutefois nous considérons que l'origine juive du personnage et le drame du judaïsme sont des prétextes pour *toute autre chose*, c'est-à-dire pour la constitution du Sujet en tant qu'Alter et pour la création d'un nouveau monde – *le roman*. Apparemment fragmentaire, construit par des notations successives ou disparates, pareil à un dossier contenant des informations, le roman-journal est unitaire par son «trajet initiatique» parcourut par l'auteur-personnage anonyme qui note les événements de sa vie, les idées, les pensées et les sentiments, «les processus de conscience», en essayant de les analyser avec lucidité, ayant comme but la connaissance de soi, respectivement la constitution et la caractérisation de sa propre Identité.

[1] Acest studiu a fost finanțat de către Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013, Axa prioritară 1 Educaţia şi formarea profesională în sprijinul creşterii economice şi dezvoltării societăţii bazate pe cunoaştere, Domeniul major de intervenţie 1.5 Programe doctorale şi postdoctorale în sprijinul cercetării, în cadrul proiectului *Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE),* Contract nr.: POSDRU/159/1.5/S/140863.
(Cette étude a été financée par le Fonds Social Européen par l'intermédiaire du Programme Opérationnel Sectoriel de Développement des Ressources Humaines 2007-2013, Axe prioritaire 1 L'éducation et la formation professionnelle pour la croissance économique et le développement de la société par la connaissance. Domaine majeur d'intervention 1.5 Programme doctorale et postdoctorale pour la recherche, dans le cadre du projet *Chercheurs compétitifs dans le domaine des sciences humaines et socio-économiques. Réseau de recherche multirégionale (CCPE)*, Contrat no: POSDRU/159/1.5/S/140863), *t.n.*

*

Les premières deux parties du roman présentent les agressions antisémites contre les étudiants juifs de Bucarest dont l'auteur-personnage d'origine juive, étudiant à la Faculté de Droit a été témoin ou les a subi. Suivant le conseil du professeur d'économie politique, Ghiţă Blidaru, celui renonce aux études de Droit et s'inscrit à l'Architecture. Dans la troisième partie le personnage-auteur s'implique, en qualité d'architecte, dans le projet concernant la construction de la raffinerie d'Uioara dont il est investisseur l'Américain Rice. À travers les suivantes parties le personnage analyse ses expériences liées à l'espace français qui sont définies par sa relation avec Maurice Buret et il analyse ses visites au «Central» dans l'espace de Bucarest; également il présente les tensions violentes de la raffinerie d'Uioara. Dans la dernière partie du roman l'auteur-personnage finalise la construction de la maison de Ghiţă Blidaru en caractérisant aussi ses rapports avec l'identité juive et celle roumaine.

Le roman suivi la constitution du Sujet en tant qu'Alter par la relation avec l'autre ou par l'analyse des objets et des situations avec lesquelles il prend contact, établit des relations. L'auteur-personnage est l'architecte du Soi-même par l'intermédiaire de la narration qui est:

„confesiunea unei conştiinţe excedată de o teribilă dilemă:" <<de a fi *tot* sau *parte.* De a fi solitară sau solidară. Individual-critică sau încadrată>> (Grăsoiu, 1986: 170).

Les modalités de constitution du Sujet comme Alter sont: l'évolution, le monologue intérieur, la scission, l'autocritique. Au début de la narration le personnage est indifférent face aux problèmes de la vie:

„Dar am umblat cu capul gol pe străzile deşarte ale oraşului ocupat de nemţi [...] Dar am privit netulburat, cu o rece curiozitate de copil, carele cu turci îngheţaţi, trecând în decembrie prin faţa porţii, şi niciodată [...] nu m-a cutremurat prezenţa morţii" (*ibid.*, 29).

Pendant la discussion avec Marcel Winder il a reconnu qu'il s'est soustrait au danger des violences antisémites, en se soumettant aux dispositions impératives de quitter les salles de cours. Pas dernièrement, étant frapper, il observe la beauté d'une matinée de décembre, en s'abstenant de toute lamentation. Il s'analyse par l'intermédiaire du monologue intérieur, en reconnaissant qu'il est «un homme battu», mais il s'encourage, en dialoguant avec soi-même:

„Dacă plâng sunt pierdut. [...] crede-te erou, roagă-te lui D-zeu, spune-ţi că eşti fiul unui neam de martiri, [...] dar dacă vrei să te mai poţi privi în ochi şi dacă vrei să nu-ţi crape obrazul de ruşine, nu plânge. Îţi cer atâta: nu plânge!" (*ibid.*, 32-33).

L'auteur-personnage s'efforce de développer une conscience lucide afin de créer un Soi objectif, épuré de toute affection pour lui-même. En ce qui concerne les violences antisémites contre lui et ses collègues juifs, le personnage en qualité d'étudiant rejette la révolte sociale et se soumet aux «ordres» antisémites: il montre son carnet ou il quitte les cours selon les demandes, il s'échappe des bagarres, il s'enorgueillit du blâmant antisémite, en étant fier d'être «sale» - qualificatif attribué aux Hébreux par les antisémites. Paradoxalement, le Sujet exprime son profond mépris pour son peuple:

„Mi-e un necaz imens pe tine fiindcă nu te pot urî suficient şi fiindcă sînt, odată cu tine, dintr-un neam care nu ştie să accepte şi să tacă" (*ibid.*, 52).

En méprisant la souffrance collective, la communion avec ses frères devient impossible dans le cadre d'une «cordialité juive»:

„Mă tentează gândul de a repezi un cuvânt brutal la întâiul prilej, pentru ca să se ştie că aşa cum sînt aici între zece oameni care mă cred «fratele lor de suferinţă», eu sînt singur, absolut singur, definitiv singur" (*ibid.*, 38).

Le Sujet exprime clairement le désir de connaitre qu'est-ce qui se passe avec lui, ainsi pendant la lecture nous observons l'évolution de sa propre introspection: à partir de l'ignorance des faits graves et la soustraction de ceux-ci jusqu'à leur reconnaissance et la lutte contre eux, en aspirant à une connaissance essentielle et à une compréhension juste, fondée sur l'analyse lucide des causes de ces faits, compréhension qui suppose l'éloignement. Également le journal représente le miroir du Sujet dont il se regarde pour se connaitre et se comprendre:

„Dacă aş şti că asta rezolvă ceva, aş rupe pagina scrisă alaltăieri. Încă o asemenea izbucnire patetică – şi renunţ la jurnal. Întrebarea este dacă pot să înţeleg liniştit, critic ceea ce se întâmplă acum cu mine şi cu ceilalţi. Încolo..." (*ibid.*, 33).

En réalité, l'évolution du Soi-même se fait de la subjectivité de l'intériorité vers l'objectivité ainsi que le personnage sent le fort désir de la scission:

„Uneori aş vrea să mă pot depărta de mine fizic şi să mă pot privi dintr-un colţ al odăii cum vorbesc, cum mă agit, cum sînt vesel, cum sînt trist, ştiind că nu sunt nimic din toate acestea" *ibid.*, 35).

Si à travers les premières deux parties du roman le Sujet s'approfondit dans sa propre intériorité, dans la troisième partie il s'écarte des pensées du passé, signe que l'accomplissement du rôle «d'architecte» lui a affaibli la vision liée aux craintes existentielles:

„Mă simt însă liber, împăcat, gata să primesc lucrurile ce vin şi trec, să aştept dezlegarea lor cu supunere, să le privesc fără spaimă, să le pierd fără deznădejde. Mă gândesc la marile mele probleme personale de pe vremuri şi nu le pricep." (*ibid.*, 129).

Dans le cadre du monde romanesque devient évidente la relation du Sujet avec l'Altérité et la communion ou l'impossibilité de la communion avec l'autre. L'auteur-personnage se reflète dans l'autre, comme dans un miroir, et il s'observe en continuant le processus intérieur de définir le Soi-même:

„zbătându-se între tezele expuse de neliniştiţii S.T. Haim, Sami Winkler, Abraham Sulitzer, profesorul Blidaru, raţionalistul Vieru, instinctivul Pîrlea sau terestrul amic Dronţu" (Crohmălniceanu, 1967: 108).

Le roman met en scène quelques types de personnages, bien individualisés (Ghiţă Blidaru, Mircea Vieru, Ştefan Pîrlea), ayant un très important rôle dans la caractérisation du personnage principale qui se rapproche trés bien du professeur Ghiţă Blidaru, en confessant le motif qui détermine cette proximité du «maître»:

„Ce mă apropia mai mult atunci de maistru era, cred, orgoliul lui rănit. Eu însumi aveam atîtea umiliri intime de vindecat, încât vecinătatea acestui om lovit din toate părţile mi se părea stimulatoare” (*ibid*., 135).

À Paris, en observant la finesse phycologique de Maurice Buret, l'auteur-personnage se rend compte de son incapacité de comprendre la profondeur intérieure d'autrui. Également, en face d'un tableau de Chagall, après sa discussion avec Maurice, «l'architecte» reconnaît sa propre intériorité scindée:

„Este în mine un personaj care iubeşte tensiunea, vîltoarea, tumultul, marile vânturi dezlănţuite. Şi este un altul care iubeşte ideile reci, distincţiile precise, rezerva, aşteptarea. Între aceşti doi oameni, acordul e dificil, dar toate eforturile mele personale sînt în căutarea acestui acord, care trebuie încheiat şi menţinut.” (*ibid*., 180).

Dans certaines situations la communion avec l'autrui permet au narrateur d'observer ses comportements inadéquats et de les critiquer:

„Nu sunt un caraghios eu, care am aici, între ei, scrupule critice şi îmi controlez «ţinuta»? Un estet. Asta sînt. «Decenţă, discreţie, singurătate» - valori de cinci parale, în numele cărora îi cer durerii să fie o persoană politicoasă” (*ibid*., 39).

De cette manière, la souffrance des Hébreux n'est pas la mise du roman, mais seulement un prétexte pour la construction du Sujet en tant qu'Alter car sur le fond d'une histoire politique dominée par des violences antisémites (les années 1923 et les années 1933) le Soi doit devenir «absolu» par l'intermédiaire des «processus de conscience».

*

Dans les premières deux partie du roman-journal l'auteur-personnage note des faits, des idées disparates sans date et apparemment sans aucune connexion. Les évènements de son enfance, la famille, les attaques antisémites, les «processus de conscience», les discussions avec le professeur Ghiţă Blidaru sont notés dans le cahier vert et celui bleu. Par cette technique l'auteur-personnage vit par l'intermédiaire de l'écriture – le journal, et la vie vécu égale la vie «racontée», en existant ainsi deux temps: celui du vécu et celui du récit. Par exemple, après qu'il a traversé une rue où une révolte sociale a eu lieu, entraînant la défiguration des gens, le Sujet médite mécontent à son état d'intellectuel misanthrope, retiré dans son tour d'ivoire et dominé par une étrange perversion:

„să stai alături de drum, să te uiţi la cine trece şi la ce se întâmplă şi să scoţi din drama asta, care te elimină, fiindcă ea n-are ce face cu spectatorii, să scoţi «idei», trecute pe curat, la catastif.” (*ibid*., 85).

Une exception de la narration spontanée est mise en évidence explicitement par le narrateur; du journal manquent les notes concernant son amour pour Magda Stern:

„Observ anume că aproape toate pauzele mari ale jurnalului coincid cu momentele acute ale iubirii noastre. De câte ori există o întrerupere de câteva săptămâni în notele mele, caut bine şi găsesc sub această tăcere ceva care o priveşte pe Marga” (*ibid*., 79).

Si à travers les premières deux parties apparaissent des notes disparates, la troisième partie à un trajet épique soutenu par la continuité temporelle des faits, les notations étant liées par des références temporelles comme «hier», «aujourd'hui», «ce soir», «jeudi dernier».

*

L'auteur présente le drame intérieur de son personnage, en situant les événements dans un contexte historique tendu du point de vue politico-social, fait qui soutient le réflexe narratif dans le journal fictionnel. Le sujet contrôle sa propre fiction par l'intermédiaire du journal fictionnel et le résultat est un roman auto-spéculaire par lequel le Sujet s'observe et s'analyse dans le but de se connaitre et de se constituer, respectivement de caractériser sa propre Identité qui, en fait, reste un problème tragique et insoluble.

BIBLIOGRAPHY

Călinescu, George, 1986, *History of Romanian Literature from its Origins until Today (Istoria literaturii române de la origini până în prezent)*, Second edition revised and expanded, Edition Minerva, Bucharest.

Crohmălniceanu, Ovidiu, 1967, *Romanian Literature between the two World Wars (Literatura română între cele două războaie mondiale)*, Edition for literature, Bucharest.

Grăsoiu, Dorina, 1986, *Mihail Sebastian or the Irony of a Destiny (Mihail Sebastian sau ironia unui destin)*, Edition Minerva, Bucharest.

Lovinescu, Eugen, 1989, *History of Contemporary Romanian Literature. 1900-1937 (Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937)*, Edition Minerva, Bucharest.

Sebastian, Mihail, 1990, *For two thousand years...* (*De două mii de ani...*), *Preface* de Nae Ionescu, Edition Humanitas, Bucharest.

LES FESTINS FEERIQUES DE PERRAULT : SYMBOLES DANS LA TRADUCTION

Iulia CORDUŞ
"Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: In this article we aim to analyze the translation of two tales by French author Charles Perrault into Romanian. Our premises will be the theory that children's literature is aimed towards a double recipient: the child (or the main reader) and the adult (or the intermediary reader). We will try to see in what measure the translation process succeeds to send symbols and significations of cultural and gastronomic relevance to a young audience. Our study will identify two stages of gastronomic terms relevance within two stories, while identifying the strategies used to achieve the equivalence of terms and symbols.

Keywords: literary translation, terminology, gastronomy, specialized translation, children's literature.

Introduction

La traduction littéraire, intégrée dans le jeu de la création du traducteur, s'identifie souvent avec la traduction spécialisée de certains termes qui sont insérés dans l'œuvre littéraire d'origine. Le traducteur littéraire se confronte avec la nécessité d'être le documentariste, le rédacteur, le réviseur, mais aussi le terminologue. À côté d'une bonne connaissance des langues et des cultures impliquées, le traducteur de littérature arrive à maîtriser aussi les terminologies spécialisées utilisées par l'auteur. Selon la chercheuse roumaine Irina Mavrodin, sur de tous ces aspects pratiques du métier de passeur de mots reste une série de règles réunies sous le concept de *pratico-théorie de la traduction*, formée individuellement par chaque praticien sur la base de sa propre expérience (Mavrodin, 2006 : 11). Cette pratico-théorie est véritable quand les participants au *jeu* le prennent au sérieux et tiennent à la rigueur, tout en gardant l'inventivité et la créativité propres à l'authenticité du texte traduit. Ce sont les caractéristiques de cette activité paradoxale, où le traducteur est libre et n'est pas libre en même temps, autonome dans la définition des règles et, cependant, prisonnier de ces conventions.

L'individualité de chaque pratico-théorie traductive est générée par les multiples modalités de *lire* une œuvre, par la *lecture plurielle* que tout texte permet et par l'ambiguïté déchiffrée différemment par chaque lecteur (le traducteur étant aussi, dans une première phase, un simple lecteur). Le paradoxe mentionné ci-dessus se manifeste au niveau de l'ambiguïté textuelle : même si le traducteur décode le message, il doit le faire passer en maintenant le même appareil textuel plurisémantique qui continue de permettre la lecture plurielle.

Le dilemme du traducteur de littérature s'inscrit dans deux options principales : le choix d'amener le texte traduit vers le lecteur ou d'amener le lecteur vers le texte traduit. La première option implique une sorte de modulation du texte pour le rendre plus familier et pour éviter le dépaysement du lecteur, tandis que la deuxième ignore le confort du lecteur et garde l'étrangéité du texte original. Les deux stratégies peuvent donner des textes traduits viables, mais selon d'autres critères, Irina Mavrodin soutient comme d'autres traductologuesque toute traduction est représentative pour la période de sa publication, donc elle est soumise au vieillissement. L'actualité d'une œuvre littéraire est entretenue par sa retraduction périodique, ce qui crée une essentielle série ouverte de traductions causée par le statut de la traduction d'« œuvre écrite sur les sables mouvants de l'évolution des langues, des cultures et des

civilisations » (Mavrodin, 2006 : 31). La perspective d'ensemble de la relation *œuvre-variante traduite* est comparée par la traductrice roumaine avec le parallèle faite par Proust entre la construction d'une cathédrale et la couture d'une robe, avec leurs implications de durabilité dans le temps.

Selon Christian Balliu, spécialiste de la traductologie, mais aussi praticien de la traduction médicale, les termes spécialisés cachent parfois les vrais enjeux des textes médicaux. Il observe que le traducteur de spécialité doit être attentif « au discours latent, plus subjectif » (Balliu, 2002: 65) des textes scientifiques. Le spécialiste français soutient que, depuis toujours, l'homme a traduit surtout les ouvrages dont il avait besoin, ce qui prouve que la traduction utilitaire a une proportion plus grande que la traduction littéraire. Les textes pragmatiques ont perdu dès le début leur composante stylistique, en devenant de simples *supports matériaux* de l'information. Balliu considère que c'est ainsi que les textes spécialisés ont acquis leur terminologisation, à cause du besoin d'une langue « algébrique, formatée, qui exclurait toute question de style de ses préoccupations » (Balliu, 2002: 66). Il s'interroge sur cette séparation de la langue en deux composantes qui semblent totalement opposés :

D'une part, la langue à l'œuvre, noble, dans tous ses états, celle qui crée le texte et lui donne vie et richesse, la langue littéraire. De l'autre, la langue figée, arithmétique et répétitive, peu encline à la création, véhicule neutre d'un contenu scientifique, technique, juridique ou autre. De la sorte, on aurait deux types de textes, les textes littéraires (incluant les textes philosophiques et religieux) et les textes pragmatiques. (Balliu, 2002: 66)

Balliu affirme qu'accepter cette dichotomie des textes signifie oublier que tout texte contient une esthétique et une dimension littéraire, bien qu'il s'agisse des faits scientifiques, des hypothèses stériles ou des résultats analysés. D'autres spécialistes caractérisent le texte spécialisé par le recours aux termes dénotés et ils bannissent la polysémie et la synonymie de ce champ d'étude pour créer « une photocopie lexicale translinguistique, sans apport personnel du traducteur » (Balliu, 2002: 67). Balliu démontre que, même dans les textes médicaux, les synonymes peuvent exister, soit au même niveau de technicité, soit à un niveau réduit, adressé aux non-spécialistes.

Le traductologue précise que le domaine de spécialité n'est pas important, l'idée suivante pouvant s'appliquer à tous les textes scientifiques : « c'est l'utilisation centripète ou centrifuge du concept qui maintient ou délaisse l'opacité du signifiant » (Balliu, 2002: 67). Il rejette aussi l'idée que si un concept s'adresse à un non-spécialiste, il est subi à la déterminologisation (ou *une transparence du signifiant*).

En se basant sur des exemples de termes médicaux, Balliu observe que la terminologie simplement constate le décalage entre les entrées des dictionnaires et leur usage pratique. Ce phénomène arrive à cause des études réalisées par des spécialistes qui ne font pas partie du domaine analysé, ce qui confine la réflexion seulement à l'axe linguistique. Il soutient que de telles analyses se concentrent sur la langue et non sur le discours ou le sociolecte.

Au sujet de la stratégie de traduction choisie par un traducteur au début de son travail, Christian Balliu affirme que le changement de quelques mots au parcours du processus de traduction ne change pas l'*histoire*, plus encore - il est encouragé, car « la fidélité passe souvent par le changement ou l'éloignement » (Balliu, 2002 : 40). Le respect de la pensée de l'auteur ne signifie pour le chercheur français respecter tous ses paroles, car « le traducteur ne doit pas s'effacer devant l'auteur » (Balliu, 2002 : 40). Il récrit le texte sans prendre la place de l'auteur, car la pensée originale ne lui appartient pas, mais la formulation est personnelle. Balliu fait une observation très pertinente, qui surprend le caractère dynamique du métier de traducteur, qui a beaucoup changé récemment. Quand on lui demande de mettre un texte assez long dans un nombre plus réduit de pages, il choisit ce qui lui parait essentiel, en devenant « à

la fois traducteur, résumeur et adaptateur » (Balliu, 2002 : 41). Essentiellement cibliste, Balliu affirme qu'on doit penser au lecteur en premier lieu, pour lui donner un confort de lecture. Il soutient aussi que le public ne compare jamais la traduction avec son original ; quand même, nous ne sommes pas d'accord avec cette idée ponctuelle, car notre propre expérience de lecteur nous démontre souvent le contraire, soit que nous connaissons les deux langues ou non. Une manière de s'exprimer non-naturelle frappe le lecteur *dès la première lecture*.

2. La traduction de la littérature d'enfance

La littérature d'enfance est censée apporter de multiples bénéfices à son jeune lecteur : elle doit lui faire apprécier son côté esthétique, lui faire apprendre des leçons morales et éducatives et le divertir. Par ce dernier bénéfice, le jeune lecteur trouve derrière le divertissement une entière visée pédagogique, énoncée dès le XVI^{e} siècle par Charles Perrault, dans la quatrième édition de ses contes :

[Nos aïeuls]... ont toujours eu un très grand soin que leurs contes renfermassent une moralité louable et instructive. Partout la vertu y est récompensée, et partout le vice y est puni. Ils tendent tous à faire voir l'avantage qu'il y a d'être honnête, patient, avisé, laborieux, obéissant, et le mal qui arrive à ceux qui ne le sont pas. [...] Quelque frivoles et bizarres que soient toutes ces fables dans leurs aventures, il est certain qu'elles excitent dans les enfants le désir à ressembler à ceux qu'ils voient devenir heureux, et en même temps la crainte des malheurs où les méchants sont tombés par leur méchanceté. (Perrault, 1964 : 13)

La connaissance limitée des lecteurs de la littérature pour les enfants pose des problèmes importants lors de la traduction des référents culturels. Roberta Pederzoli aborde la problématique de la médiation culturelle, en affirmant que l'aspect culturel de la traduction soulève d'importantes questions comme l'interculturalité et la globalisation. La chercheuse italienne trouve que les modifications effectuées sur le style ou sur l'intégralité du texte, l'autocensure ou le changement de la voix narrative sont quelques-unes des modalités de manipuler le texte pour l'adapter au public source de la traduction. Ces distorsions, qui peuvent avoir des justifications éducatives – les opinions des adultes liées à l'adéquation et les attitudes enfantines – sont parfois critiquées par les spécialistes qui préfèrent une approche plus *respectueuse* du texte de départ.

L'importance de la notion relativement nouvelle de *lisibilité* de la traduction dérive du fait qu'elle garantit une communication réussie entre l'émetteur et le destinataire du texte traduit. Pederzoli révèle dans quelle mesure il est difficile de traduire pour les enfants si on prend en considération les besoins et les attentes du destinataire-enfant. Un aspect essentiel en est le risque de satisfaire seulement les attentes de l'adulte qui achète et lit le livre à son enfant, mais de décevoir le lecteur et le destinataire réel du texte. La restitution de l'œuvre originale dans une langue cible est censée respecter une certaine « éthique » et en gardant son « esthétique », ce qui « respecte l'enfant non seulement dans le souci de ses attentes et de ses compétences de lecture, mais aussi dans son droit d'être initié à la beauté et à une littérature digne de ce nom », soutient la chercheuse (Pederzoli, 2012 : 282).

Pour important que ce soit la composante éducative des contes pour enfants, le message est mieux reçu quand il est dissimulé dans le texte original et qu'il garde le camouflage dans la traduction. Ana Maria Machado, auteure brésilienne pour enfants, soutient dans une interview accordée à Muguraş Constantinescu qu'elle ne valorise par les œuvres qui ont un fort souci pédagogique : « Je crois que la littérature doit faire face à des questions littéraires, de langage, de stratégies narratives, pas aux intentions pédagogiques. Les éventuels "messages" viennent naturellement, comme manifestations de la vision de monde de l'auteur. Il ne faut pas s'occuper de ses soucis, à mon avis. » (Machado in Constantinescu, 2013 : 202).

3. Termes gastronomiques dans les contes de Perrault

Les trois traductions que nous analyserons appartiennent à trois traducteurs roumains, grâce à qui, depuis les années 1960 jusqu'à présent, les contes de Charles Perrault ont été réédités chaque décennie, dans des formes diverses. Les deux traductrices roumaines présentes dans notre analyse sont Sarina Cassvan (V1) et Teodora Popa-Mazilu (V2) (elles ont signé plusieurs rééditions depuis 1975), tandis que la traduction de Dan Faur (V3) a été publié plus récemment, en 2000. Les volumes publiés par Popa-Mazilu sont accompagnés par un appareil textuel scientifique qui offre des informations sur l'auteur, sur l'œuvre sous la forme des préfaces et des tableaux chronologiques. Les autres volumes semblent plus ciblés sur le destinataire enfant, en contenant seulement les contes et, parfois, des illustrations.

3.1 Le Petit Chaperon Rouge

L'histoire du Petit Chaperon Rouge n'est pas unique dans l'espace français, car il connaît aussi quelques variantes étrangères, en ayant des analogies avec la légende des *Trois petits cochons* de l'Angleterre et une grande partie commune avec le conte des frères Grimm, *Rotkäppchen*. La variante allemande propose une fin différente à l'histoire, en sauvant les personnages de leur destin sombre : « après avoir dévoré le Chaperon rouge et sa grand'mère, le loup s'est endormi ; un chasseur survient, découd le ventre de la bête et délivre la petite fille et la grand'mère encore vivantes » (Perrault, 1966 : 46).

Au commencement de l'histoire, dans l'édition scientifique française de 1966 que nous avons consulté, nous trouvons une note explicative après le fragment « Un jour, sa mère ayant **cuit et fait des galettes** » (p. 46). Pour éclairer la nature du complément d'objet direct du verbe *cuire*, l'éditeur explique : « "*Cuire* se dit quelquefois absolument, du pain en particulier. Ce boulanger *cuit* deux ou trois fois par jour. A la campagne tous les bourgeois *cuisent* à la maison. Il est défendu de *cuire* les jours de fêtes solennelles" (Furetière). Il faut donc entendre : ayant cuit du pain et à cette occasion fait des galettes. […] » (p. 46). Il semble que seulement Teodora Popa-Mazilu a retenu cette nuance lexicale, en gardant les deux verbes qui ont des compléments distincts : « Într-o zi, mama ei, după ce **frământă şi coapse** nişte plăcinte […] » (V2). Le sens n'est pas totalement rendu pour équivaloir le sens de la note explicative (cuire du pain et à cette occasion faire des galettes), mais le lecteur peut quand même comprendre cette idée : *a frământa aluat pentru pâine şi a coace şi nişte plăcinte*[1]. Un dictionnaire gastronomique explicatif roumain mentionne le fait que le langage commun associe le verbe *a coace* (cuire) avec les aliments faits de pâte[2].Les autres versions roumaines ignorent totalement le sens implicite du premier verbe et proposent les traductions suivantes : « Mama ei **făcuse** într-o zi **nişte plăcinte** şi nu se îndură să nu-i trimită şi bunicii cîteva » (V1) et « Într-o zi maică-sa **puse la cuptor nişte plăcinte şi după ce fură gata rumenite**, îi spuse fetiţei […] » (V3), ce qui fait ressortir seulement l'activité de cuire des galettes.

La problématique de la traduction des expressions se manifeste très vivement dans le cas des textes qui ont une composante gastronomique ou simplement liée à l'acte de manger. Ainsi, le loup mange la grand-mère très rapidement, car il était très affamé : « Il se jeta sur la bonne femme, & **la dévora en moins de rien**; car **il y avait plus de trois jours qu'il n'avait mangé.** » (p. 3) La V2 se révèle de nouveau la plus fidèle, en traduisant presque mot-à-mot et en créant un texte *lisible* et naturel : « Se aruncă asupra bunicii şi **o înghiţi cât ai clipi din ochi**, căci **trecuseră mai bine de trei zile de când nu mai pusese nimic în gură** » (V2). Les versions 1 et 3 interviennent dans le texte et expliquent pourquoi l'action de manger la grand-mère se passe si vite : *era tare flămînd* ou *era grozav de flămând* (il était très affamé).

[1] Pétrir de la pâte pour faire du pain et cuire aussi des galettes.

[2] « Coáce vb. III. […] în limbaj comun se aplică, mai ales, la alimentele făcute din aluat: a coace pâine, prăjituri, cozonac etc. […] » (*Dicţionar Gastronomic Explicativ*, 2003 - http://dexonline.ro/definitie/a%20coace, date de la consultation le 18 février 2015).

3.3 La Belle au Bois Dormant

Contenant le thème du sommeil magique comme lieu commun de la féerie, *La Belle au Bois Dormant* est rattachée à plusieurs légendes rencontrées dans les espaces culturels grec, allemand, italien, et aussi dans une légende chrétienne. Une première version du conte a été publiée en 1696, dans le *Mercure galant* ; les versions ultérieures contiennent de diverses variations (cf. Perrault, 1966 : 35).

Les termes spécifiques à la gastronomie ne sont pas très nombreux dans ce conte, au moins du point de vue de leur degré de technicité. Quand même, nous analyserons aussi les expressions et les formulations liées à l'acte de manger (la plupart des occurrences font référence aux enfants, le souper préféré de l'Ogresse). Le premier festin du conte, donné pour les (six ou) sept marraines de la princesse[3], trouve des expressions distinctes en roumain. Ainsi, le « grand festin pour les fées » est traduit par « un ospăţ atît de îmbelşugat cum nu se mai pomenise » (V1), « un ospăţ grozav » (V2) et « un mare praznic în cinstea zânelor » (V3). Si le terme *ospăţ* semble adéquat à cette situation, la solution *praznic* de la V3 contient comme sens secondaire vieilli l'idée de fête ou célébration d'un anniversaire, mais le sens actuel renvoie à une occasion plutôt triste, de commémoration d'un défunt.

Quand les fées décident de faire endormir toutes les personnes du palais, l'effet de cette magie affecte aussi « les broches mêmes, qui étaient au feu, toutes pleines de **perdrix & de faisans**, s'endormirent, & le feu aussi ». La description des plats du dîner royal diffère dans les versions des traducteurs roumains, tant au niveau des termes qu'au niveau des expressions : « Pînă şi frigările în care erau înfipţi **fazanii şi prepeliţele** rămaseră încremenite. Focul se stinse şi el […] » (V1), « Adormiră până şi frigările de pe foc, doldora de **potârnichi şi de fazani**, şi focul de asemeni. » (V2), « Şi ce crezi: pînă şi frigările care erau pe foc şi se îndoiau sub greutatea **potârnichilor şi a fazanilor** adormiră, ba adormi el şi focul cel jucăuş! » (V3). Si les faisans ne posent pas de problème dans la traduction, la traductrice Sarina Cassvan choisit une solution différente : *prepeliţele*, à la différence des autres versions qui proposent le terme *potârnichi*. Les deux types d'oiseaux sont migratoires, de petite taille, mais la dénomination officielle du deuxième terme est *perdix perdix*[4], ce qui montre l'origine commune latine du terme.

La créativité du traducteur, ajoutée au désir de rendre le texte plus attrayant pour le destinataire enfant, donne naissance à des solutions plus élaborées, plus ludiques, sans que cela soit considéré nécessairement une infidélité. Le jeune prince qui sauve le palais du sommeil de cent ans découvre que des personnes étaient encore assises à la table « & leurs tasses, où il y avait encore quelques gouttes de vin montraient assez qu'ils s'étaient endormis **en buvant** » (p.24-25). La traduction du verbe *boire* est différente dans chaque traduction, mais aucune n'utilise l'équivalent direct *a bea* : « Iar cupele care mai păstrau încă urme de vin dovedeau că adormiseră îndată, pe cînd **se cinsteau cu cîte un păhăruţ.** » (V1), « … de altfel, cănile în care se mai aflau câteva picături de vin arătau destul de limpede că adormiseră cu toţii. » (V2) et « De altfel, cănile lor de lut, în care se mai găseau câteva picături de vin, te făceau să juri că adormiseră în timp ce **dădeau de duşcă**… » (V3). Les expressions colloquiales soulignées par nous contiennent des connotations qui n'existent pas dans le texte original, qui suggèrent une inclinaison vers les fêtes et la consommation du vin. Toutefois, la représentation zéro de la V2 n'est pas une solution plus inspirée, car cet effacement rend le sens moins clair dans la phrase.

Les deux expressions de la citation suivante rendent à différents degrés le style original, en fonction de l'importance que chaque traducteur voit dans la sensation terrible de

[3] La version de Teodora Popa-Mazilu mentionne qu'on a trouvé seulement six fées pour marraines à la petite princesse. (p.11)

[4] http://dexonline.ro/definitie/pot%C3%A2rniche, date de la consultation le 16 février 2015.

faim (après ne pas avoir mangé depuis cent ans) ou dans l'acte de servir le repas : « ... & comme ils n'étaient pas tous amoureux, ils **mouraient de faim**. La dame d'honneur ... dit tout haut à la Princesse que **la viande était servie** » (p. 26). Les trois traducteurs roumains proposent les solutions suivantes : « Dar nefiind cu toţii prinşi de înflăcărare, curtenilor **le era foame** şi prima doamnă de onoare o înştiinţă pe prinţesă cu glas tare că **friptura era servită** » (V1), « … şi cum nu toţi erau îndrăgostiţi, **mureau pur şi simplu de foame**. Doamna de onoare, grăbită ca şi ceilalţi, îşi pierdu răbdarea şi-i spuse cu glas tare prinţesei că **masa era servită** » (V2), « … şi cum nu erau toţi îndrăgostiţi, **până una alta mureau de foame**… Doamna de onoare era la fel de grăbită să mănânce ca şi ceilalţi. Dar vezi că ea îşi pierdu răbdarea să mai aştepte şi-i spuse cu voce tare prinţesei că **masa e servită** » (V3). Les solutions pour l'expression *mourir de faim* nuancent dans une certaine mesure le sens, en mentionnant que les invités mouraient de faim *purement et simplement* (V2) ou qu'ils le faisaient *entre temps* (V3). Si dans la V1 on observe une sous-traduction (les courtisans *avaient faim*), nous remarquons cependant la solution *friptura era servită*, qui précise que le moment du repas, interrompu par une pause de cent ans, continue avec la dernière étape : la présentation de la viande. Les autres traductions offrent la solution *masa e/era servită*, qui omet l'idée de pause dans le déroulement du repas.

Opposé aux festins du palais royal, la signification des aliments suivants renvoie à la pénurie, aux ressources limitées : « Le prince lui dit qu'en chassant il s'était perdu dans la forêt & qu'il avait couché dans la hutte d'un charbonnier, **qui lui avait fait manger du pain noir & du fromage** » (p. 26). Les termes correspondants sont parfois accompagnés par des explicitations ou même par moins d'information, selon l'option traductive des passeurs de mots : « în coliba unui cărbunar care **i-a dat să mănînce pîine neagră şi brînză, căci mai mult n-avea** » (V1), « în coliba unui cărbunar care-**i dăduse să mănânce pâine şi brânză** » (V2), « în coliba unui vânător care, după toate, **îi potolise şi foamea, dându-i să mănânce pâine neagră cu brânză** » (V3). Les insertions traductives qui imitent la voix de l'auteur apportent des informations supplémentaires qui finissent par allonger le texte cible : *căci mai mult n-avea* (car il n'en avait pas davantage) et *îi potolise şi foamea, dându-i să mănânce* (il lui avait apaisé la faim, en lui donnant à manger). De ce point de vue, la solution de la V2 semble plus simple et concise, en dépit de l'omission du terme *noir* (neagră).

Depuis ce moment dans le conte, toutes les références à la cuisine et à l'acte de manger portent aux préférences gastronomiques de la reine ogresse. La première manifestation de son désir de manger un enfant regarde Aurore, la fille de la princesse devenue reine : « Je veux **manger** demain **à mon dîner** la petite **Aurore** » (p. 28). Les trois versions opèrent des différences au niveau du moment du repas (déjeuner/dîner), de la manière de cuisiner la petite princesse (telle quelle ou au four) et de son nom : « Mîine, **la cină**, să mi-o pui **la cuptor** pe mica **Aurora**, şi să mi-o serveşti la masă! » (V1), « Mâine **la prânz** vreau s-o **mănânc** pe micuţa **Aurora**! » (V2), « Auzi tu, bucătarule, vreau să **mănânc** mâine **la prânz** pe mica **Zori-de-zi**. » (V3). Dans la V1, Sarina Cassvan choisit de placer le repas à la mi-journée et de faire un ajout quant à la modalité de préparer le repas (au four), solution avec laquelle Teodora Popa-Mazilu semble ne pas être d'accord dans la V2, en éliminant l'ajout inutile d'information et changeant le repas dans le dernier du jour. Le polysémantisme du terme *dîner* en français conduit, en fait, à cette confusion, car ce repas peut être *le premier de la* journée, *celui de la mi-journée* ou du soir[5]. De ce point de vue, nous considérons que la solution la plus simple et adéquate serait « Vreau să o mănânc mâine la masă pe micuţa Aurora ». Dan Faur considère aussi, dans la V3, que la reine désire prendre le repas pendant la soirée, mais il effectue une traduction totalement différente du nom de la petite princesse Aurore : *Zori-de-zi.*

[5] http://www.cnrtl.fr/definition/diner, date de la consultation le 17 février 2015.

L'analyse du traductologue français Michel Ballard (Ballard, 1998) sur la nature du nom propre conduit à la découverte de deux fonctions principales : le nom propre est un *identificateur social*, accompagné ou non d'un nom de famille et d'un surnom, et un *identificateur ethnique*, qui par la sonorité et la graphie dévoile l'appartenance ethnique. Si généralement, le report est la stratégie la plus commune pour la traduction du nom propre, en résistant à la traduction-assimilation, la traduction totale du nom arrive dans le cas des personnages historiques très connus (Richard Cœur de Lion = Richard the Lion-Hearted). Mais le traductologue nous fait remarquer que les tentations de traduction sont arrêtées par la *non-coïncidence globale des systèmes de désignation*, au nom de l'homogénéité du réseau onomastique dans le texte cible.

Ce cas particulier permet la traduction du nom propre, car sa signification est « Moment qui suit l'aube et précède immédiatement le lever du soleil, où l'horizon présente des lueurs brillantes et rosées »[6]. Le même terme a la même définition en roumain, donc la solution de traduction semble simple : *Aurora*, comme le montrent les versions 1 et 2. Dan Faur traduit par un synonyme roumain, *Zori-de-zi*, qui décrit le même moment du jour, mais sans les connotations liées à la lumière et à sa couleur. La V2 utilise ce nom propre pour nommer le frère de la princesse, le petit Jour, tandis que les autres versions l'appellent *micul Soare* (le petit soleil) et *micuţul Zi* (le petit jour).

L'envie de la reine ogresse de manger « de la chair fraîche » est complétée par sa demande particulière de la « manger à la ***sausse*** **Robert** »[7]. C'est la première occurrence d'un terme spécialisée gastronomique, dont le sens est « *Sauce à Robert,* ou *Sauce-Robert,* Une sauce faite avec de la moutarde, de l'oignon & du vinaigre »[8]. La traduction de ce terme a posé certainement des problèmes aux traducteurs, qui ont trouvé les solutions suivantes : « o vreau servită cu **sos alb** » (V1), « vreau s-o mănânc cu **sos Robert** » (V2), « vreau s-o mănânc în **sos Robert** » (V3).

Le choix traductif de la V1 est un exemple de traduction ethnocentrique, qui dirige l'ensemble du texte vers sa propre culture à l'aide de l'hypéronymisation, en considérant tout élément extérieur comme négatif ou assimilable. Traduire par la classe d'objets dont le terme spécialisé fait partie élimine le spécifique culturel et gastronomique de l'histoire. Antoine Berman considère à cet égard que « Toute culture doit savoir s'approprier les productions de sens étrangères. Mais cela ne concerne pas les „œuvres". Certes, les „œuvres" font sens et veulent la transmission de *leur* sens »[9] (Berman, 1999 : 40). C'est dans la même ligne de pensée que les traducteurs des versions 2 et 3 traduisent en utilisant le report, procédé qui "importe" le terme tel quel. Les deux traducteurs introduisent des notes en bas de page pour expliciter le sens du terme spécialisé : « Celebru bucătar de pe vremea lui Ludovic al XIV-lea care a pregătit un sos deosebit de gustos ce-i poartă numele. » (V2) et « Celebru bucătar pe timpul domniei lui Ludovic al XIV-lea » (V3).

Les trois repas que le cuisinier prépare pour l'Ogresse sont très appréciés, ce qui donne forme à des expressions de contentement diverses : « sa maîtresse l'assura qu'**elle n'avait jamais rien mangé de si bon** [...] un petit chevreau fort tendre, **que l'Ogresse trouva admirablement bon** [...] une biche, que la reine mangea à son souper, **avec le même appétit** que si c'eût été la jeune reine » (p. 28-30). Ces expressions sont rendues en roumain à l'aide des modulations, ce qui fait que la forme d'arrivée du texte varie de nouveau en fonction de la subjectivité du traducteur. Sarina Cassvan et Teodora Popa-Mazilu offrent des solutions adéquates, presque terme par terme : « **nu mai mîncase nicicînd ceva mai bun** [...]o friptură

[6] http://www.cnrtl.fr/definition/aurore, date de la consultation le 17 février 2015.
[7] C'est une forme ancienne d'écrire le mot *sauce*, c'est nous qui soulignons.
[8] http://www.cnrtl.fr/definition/academie4/sauce//0, date de la consultation le 17 février 2015.
[9] C'est nous qui soulignons.

de ied, pe care aceasta de asemenea **o găsi excelentă** [...] o ciută, pe care regina-mamă o mîncă la cină **cu aceeaşi poftă** cu care ar fi mîncat-o pe regină » (V1), « stăpână-sa îl încredinţă ca **niciodată nu mâncase ceva mai gustos** [...] un ied pe care zmeoaica îl găsi **cum nu se poate mai bun** [...] o căprioară pe care regina o mâncă la cină **cu aceeaşi poftă** cu care ar fi mâncat-o pe noră-sa » (V2). Si l'idée de *ne jamais avoir mangé quelque chose de si bon* est rendue par la même forme négative en roumain (*nu*, *nicicînd*, *niciodată*), la version affirmative de l'appréciation positive du plat – *trouver quelque chose admirablement bon* – est traduite aussi par la forme négative dans la V2 : *cum* nu *se poate mai bun*. Cette unité de traduction est traitée différemment par le traducteur Dan Faur, en opérant une explicitation qui n'était pas nécessaire et dont le contenu informatif ne se retrouve pas dans le texte original : « zmeoaica găsi c-**avea o carne fragedă şi delicioasă** » (V3).

4. Conclusion

Nous avons découvert que dans les deux textes de Charles Perrault sont présents des termes spécialisés gastronomiques séparés dans deux catégories : termes très spécialisés, qui ne sont pas connus par le grand public, et termes lexicalisés, introduits dans la langue commune. Nos conclusions après l'analyse comparative des trois versions roumaines sont que le désir de manifester sa créativité influence chaque traducteur, dans des mesures différentes. Sarina Cassvan se situe à mi-chemin entre le texte source et sa version « personnalisée », en choisissant parfois d'y introduire des structures et expressions là ou l'original ne l'exige pas. Teodora Popa-Mazilu produit la version roumaine la plus respectueuse du texte de départ, qui ne change presque rien et n'ajoute rien, mais qui se soucie aussi de la forme harmonieuse du produit de la traduction. Dan Faur manifeste le plus haut degré de liberté dans ses traductions, qui deviennent plus longues et changent beaucoup de style. Cependant, si nous prenons en considération ce que la littérature d'enfance se propose d'accomplir, nous réalisons que les trois traductions analysées transmettent sous des formes différentes le message moralisateur et créent dans le jeune public le plaisir de lire.

Bibliographie

Corpus

PERRAULT, Charles (1968): *Frumoasa din pădurea adormită, Poveşti. Memorii. Traducere şi tabel cronologic de Teodora Popa. Prefaţă de Anca Georgescu-Fuerea*, Editura pentru literatură, 313 p.

PERRAULT, Charles (1975): *Uriaşul Periferigerilerimini*, Traducere de Sarina Cassvan, Ediţia a II-a, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 87 p.

PERRAULT, Charles (1964): *Contes,* Notice biographique, Notice historique et littéraire, Notes explicatives, Jugements, Questionnaire, Sujet de devoirs par ROUGER, Gilbert, Librairie Larousse, Paris VI, 104 p.

PERRAULT, Charles (1966): *Contes*, Éditions Baudelaire, Paris, 249 p.

PERRAULT, Charles (2000): *Poveşti*, Traducere de Dan Faur, Editura Allfa, 88 p.

PERRAULT, Charles (1981): *Poveşti cu zîne*, Traducere de Sarina Cassvan, Copertă şi ilustraţii de Val Munteanu, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 104 p.

PERRAULT, Charles (1777): *Histoires ou Contes du Temps Passé avec des Moralités,* Nouvelle Édition, augmentée d'une Nouvelle & d'une Fable, A La Haye, (& se trouve) A Liege, chez Bassompierre, Libraire & Imprimeur, MDCCLXXVII, 120 p.

(1997): *Frumoasa cu plete de aur. Basme clasice franceze*, Traducere, prezentări şi note de Teodora Popa-Mazilu, Biblioteca pentru toţi, Editura Minerva, Bucureşti, 276 p.

Bibliographie secondaire

BALLARD, Michel (1998) : « La traduction du nom propre comme négociation » in *Palimpsestes*, (sous la direction de) Paul Bensimon et Didier Coupaye, n°11, Presses de la Sorbonne Nouvelle, ISBN 2-87854-137-5, pp. 199-223.

BALLIU Christian, (2002) : « „La traduction serait-elle de la réécriture ?" Christian Balliu interviewé par Katia Baroudy » in *Al-Kimia. La magie des mots*, n°.8, Crea Cel ETIB, pp. 39-46.

BERMAN, Antoine (1999) : *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Editions du Seuil, Paris, ISBN 978-2-02-038056-0, 144 p.

CONSTANTINESCU, Muguraş (2013) : *Lire et traduire la littérature de jeunesse: Des contes de Perrault aux textes ludiques contemporains*, P.I.E.-Peter Lang S.A, 218 p.

MAVRODIN, Irina (2006) : *Despre traducere: literal şi în toate sensurile*, Editura Scrisul Românesc, Craiova.

PEDERZOLI, Roberta (2012) : *La traduction de la littérature de jeunesse et le dilemme du destinataire*, Peter Lang, Bruxelles, 313 p.

Note: Cet article a été financé par le projet « SOCERT. Société de la connaissance, dynamisme par la recherche », n° du contrat POSDRU/159/1.5/S/132406, cofinancé par le Fonds Social Européen, par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013. Investir dans les Gens!

UPON SOME LEXICALIZATIONS OF CHRISTIAN SPIRITUALITY IN THE 1648 CALVINIST CATECHISM

PÁL Enikő
Sapientia University of Miercurea Ciuc

Abstract: Christianity not only brought about essential calitative transformations in the conceptualization of the world but it also determined a radical renewal of the national languages' vocabulary. The present paper focuses on the Romanian lexicalizations of some of the main notions of Christian spirituality, such as 'believer', 'fellow', 'consolation', 'piety', 'communion', 'redemption' and 'resurrection', which are to be found in the Calvinist Catechism printed in 1648. Apart from continuing a relatively established tradition regarding the designation of these concepts, in certain cases, the Romanian translator himself creates new lexemes by means of lexical borrowing and loan translation.

Keywords: lexicalization, Christianity, loanword, calque, semantic transfer

Apariția și răspândirea creștinismului nu numai că au determinat transformări calitative esențiale în modul de conceptualizare a lumii / divinității, dar ele au atras după sine și o înnoire radicală a limbilor naționale, îndeosebi în ceea ce privește domeniul lexical. În acest sens, se poate spune că „odată cu popoarele s-au creștinat și limbile" (Gafton 2005, p. 7).

Noile noțiuni indispensabile cultului religios au impus, implicit, și crearea unui lexic specializat, modalitățile de lexicalizare urmând căi diverse de la o limbă la alta, dar și în cadrul aceleiași limbi[1]. În cazul limbilor originare ale *Bibliei,* una dintre modalitățile de lexicalizare a noilor concepte o putea constitui revitalizarea fondului lexical vechi prin resemantizarea unor lexeme existente (unele prin excelență „păgâne"), încărcându-le cu semnificații noi, corespunzătoare existenței creștine[2]. O altă modalitate de a crea terminologia necesară o reprezenta creația lexicală, prin derivare, compunere etc., de la baze uzuale, însoțită, de cele mai multe ori, și de schimbări semantico-noționale. Noii semnificanți, consacrați mai întâi prin uzul vorbit, au fost apoi instituționalizați prin scris, canonizați în și prin textele bilbice. În cazul limbilor ai căror vorbitori se familiarizează cu terminologia biblică îndeosebi prin intermediul unor traduceri ale *Sfintei Scripturi*, alături de modalitățile de lexicalizare amintite, se poate menționa și împrumutul din „limbile clasice"[3], respectiv calchierea.

[1] Pe de o parte, fiecare limbă dispune de un fond lingvistic propriu, de resurse proprii și de particularități de structurare și de organizare a materialului lingvistic care o diferențiază de altele. Pe de altă parte, lexicalizarea conceptelor fundamentale ale dogmei creștine se produce în chip relativ diferit la popoarele în ale căror limbi s-a scris originar *Biblia*, față de acele popoare la care *Sfânta Scriptură* a ajuns în urma unor traduceri. Apoi, în cel din urmă caz, lucrurile se deosebesc și în funcție de natura traducerilor, cele *primare*, adică traducerile directe din limba ebraică, întrebuințând (și) alte mijloace decât cele *secundare*, mediate de versiunile latinești, slavone etc., care au servit, la rândul lor, drept sursă a unor traduceri ulterioare.

[2] De altminteri, o asemenea adaptare a fondului vechi (a existenței „păgâne") la noile nevoi se poate observa și în planul practicilor, ritualurilor, ceremoniilor, dar și al simbolurilor precreștine care, odată cu adoptarea noii religii, în urma unor ajustări, transferuri de sens, se încarcă cu semnificații noi, ajungând să denote realități creștine.

[3] Denumirea „limbă clasică" este folosită aici în accepția dată de E. Munteanu: „o limbă scrisă, cultivată ca atare într-un mediu cultural aloglot, din rațiuni diverse (liturgice, religioase, educaționale etc.), în mod exclusiv sau în paralel cu o limbă națională (populară). În această accepție, funcția unor limbi clasice au îndeplinit-o, în cultura românească a secolului al XVII-lea, limbile greacă și slavonă și, parțial, limba latină" (Munteanu 2008, p. 5).

Cu toate că, începând cu Reforma, are loc o nouă reinterpretare a fundamentelor dogmei creştine şi, astfel, a noţiunilor spiritualităţii creştine care, la rândul ei, atrage după sine o anumită resemantizare a unor lexeme în funcţie de diferitele orientări confesionale, numeroşi termeni, precum *pocãinţã, mântuire, ispitã* etc., rămân „ecumenici“ şi lipsiţi de orice conotaţie distinctiv-confesionalã (Munteanu 2008, p. 504), din moment ce aceştia izvorăsc dintr-o „comunitate conceptuală europeană”, din structuri conceptuale identice, lexicalizate pe baza unei paradigme semantice primare, existente în originalul ebraic sau în versiunile greacă, latină sau slavonă a textelor sacre.

2. Lexicalizarea noţiunilor esenţiale ale doctrinei calviniste a putut constitui, pe alocuri, o grea încercare pentru traducătorul *Catehismului* tipărit la Alba Iulia în 1648. O dificultate o putea reprezenta lipsa unei limbi de cult româneşti unitare şi oficializate, a unui lexic bisericesc, liturgic canonizat. Cu toate că autorul catehismului dispunea de un vocabular mai mult sau mai puţin consfinţit prin uzul relativ consecvent în graiuri şi/sau în traducerile româneşti premergătoare, textul fundamental şi cu cea mai mare autoritate, *Biblia*, cunoaştea, până la acel moment, doar o traducere parţială (po), o altă traducere parţială era efectuată concomitent cu catehismul lui Fogarasi (ntb), iar prima traducere integrală (bb) se lăsa încă aşteptată.

În aceste condiţii, un interes deosebit prezintă opţiunile[4] traducătorului român al *Catehismului* pentru a întrebuinţa sau, după caz, pentru a crea forme lingvistice care să redea concepte ce ţin de spiritualitatea creştinească, în general, respectiv de interpretarea ei calvinească, în special. De asemenea, trebuie remarcat şi faptul că situaţia limbii române este specifică şi datorită faptului că ea îmbină, în proporţii diferite, elemente ale unor limbi care se înscriu în circuite culturale deosebite[5]. Astfel, se ştie că, vreme îndelungată, oficierea slujbelor se făcea într-o limbă străină (slavonă, eventual, parţial şi în anumite zone, în latină), astfel încât terminologia bisericească era preponderent de origine străină. În acest sens, este interesant de urmărit felul în care autorul alternează termenii de origine slavă cu cele de origine latinească pentru a reda acelaşi concept. Lucrurile se prezintă încă şi mai complexe dacă luăm în considerare faptul că, datorită unor condiţii istorico-politice specifice epocii, zona căreia îi aparţine traducerea intră în zona de influenţă maghiară şi, în plus, traducerea românească se serveşte şi de o sursă maghiară[6]. Astfel, pe lângă cazurile în care autorul continuă o oarecare tradiţie în lexicalizarea preceptelor creştine, există şi situaţii în care traducătorul se vede nevoit de a introduce un lexem inedit (fie sub forma unui împrumut cult, fie a unui calc de semnificat sau de expresie, fie a unui derivat nemaîntâlnit)[7]. Ba mai mult,

[4] În mod firesc, ne referim la situaţiile în care traducătorul într-adevăr avea posibilitatea de a opta pentru anumiţi termeni în defavoarea altora, limba română (veche) dispunând de diverşi termeni, inclusiv de origini diferite, pentru a denumi acelaşi conţinut. Fără îndoială că, de cele mai multe ori, opţiunile traducătorului erau limitate din moment ce limba română avea deja un lexic bisericesc mai mult sau mai puţin instituit. De bună seamă că, în etapele ulterioare, acesta a suferit anumite restructurări, unele chiar majore, îndeosebi începând cu difuzarea traducerilor *Noului Testament de la Bălgrad* şi a *Bibliei de la Bucureşti*, care au îmbogăţit vocabularul preexistent, sporind, implicit, şi opţiunile de lexicalizare a unor noţiuni.

[5] Prin influenţa culturii şi a limbii slavone, românii au intrat în sfera de cultură (inclusiv de cult) răsăriteană. Iar influenţa versiunilor latine, mediate şi de maghiarimea din regiunile ardeleneşti, le-a deschis românilor drumul către cultura de tip occidental.

[6] *Catehismul* calvinesc din1648 s-a tradus după versiunea latino-maghiară *Catechismus Religionis Christianae* care a cunoscut mai multe ediţii (1636, 1639, 1643, 1647). Textul lui Fogarasi se bazează, cel mai probabil, pe ediţiile din 1643 şi 1647, eventual pe cea din 1639 (Tamás 1942, p. 11, 129). De altminteri, ediţiile din 1939, 1943 şi 1947 sunt aproape identice, astfel încât stabilirea exactă a ediţiei-sursă a textului lui Fogarasi este greu de făcut (Tamás 1942, p. 11).

[7] De cele mai multe ori, creaţiile lexicale se pot pune pe seama unui vorbitor care stăpâneşte foarte bine limba în cauză şi care, astfel, îşi asumă unele libertăţi, extinzând, uneori chiar forţând limitele sistemului / normei. Însă, forme inedite i se pot datora şi unui vorbitor care are cunoştinţe modeste şi, drept urmare, este lipsit de „simţul

lucrul acesta se observă și în cazuri în care limba română dispunea de termeni pentru a desemna noțiunea respectivă.

3. În cele ce urmează, ne-am propus urmărirea lexicalizării unor noțiuni, concepte fundamentale ale doctrinei calviniste prezente în acest catehism, respectiv ale credinței creștinești, în general. Dintre acestea, ne vom referi îndeosebi la următoarele sfere noționale: 'credincios', 'aproapele (subst.)', 'consolare', 'evlavie', 'comuniune', 'mântuire' și 'înviere'.

3.1. Noțiunea 'credincios (subst.)' cunoaște lexicalizarea printr-un cuvânt de origine slavă, *vernic* (< sl. *věrĭnikŭ*), în: *Cum toți* ***vernicii*** *îs chiuz și partnici a lu Hristos* (23), cf. mgh. *hivek*, cf. lat. *credentes*; *și pecetluiască tuturor* ***vernicilor*** *iertarea păcatelor* (27), cf. mgh. *hivőknek*, cf. lat. *credentibus*; *au poruncit toți* ***vernicii*** *a mînca* (28-29), cf. mgh. *hiveket*, cf. lat. *fideles*. Termenul se întrebuințează și adjectival, cu înțelesul 'credincios, loial', în: *cu trup cu suflet au voi via au voi muri, eu sînt a Domnului* ***vernic*** *al mieu* (9), cf. mgh. *hűséges,* cf. lat. *fidissimi*. Alegerea cuvântului de origine slavă este interesantă, cu atât mai mult cu cât, în catehismul din 1656[8], peste tot întâlnim corespondentul său latinesc *credincios* (Bariţiu 1879, p. 40, 41, 42). De altminteri, împrumutul slav *vernic* se atestă și în alte texte calvino-românești (în frag. tod., la Agyagfalvi și la Viski, cf. Tamás 1942, p. 120; cf. și O. Densusianu, *ilr, ii*, p. 340).

În *Catehismul* lui Fogarasi, se pot menționa și alți termeni care se înscriu în sfera noțiunii 'credincios, cel care aparține comunității creștinești', cel puțin în cadrul unor secvențe mai reduse, în cel al contextelor în care aceștia apar. Cuvintele care ajung să desemneze (și) acest concept sunt termeni uzuali care nu aparțin, în mod necesar, discursului religios. Întrebuințarea acestora cu înțelesul la care ne referim se datorează unor schimbări semantice, rezultate, de regulă, în urma unui transfer metaforic. Astfel, termenul de rudenie *făt* 'fiu, copil' (< lat. *fētus*) denotă raportul dintre om și divinitate, în: *Mai mult nu sînteți slugi ce* ***feți*** (15), cf. mgh. *fiak*, cf. lat. *filii*; ***feții*** *a lu Dumnedzeu* (41), cf. mgh. *fiaihoz,* cf. lat. *filiis*[9], așa cum, de altfel, se întâmplă și în versiunile-sursă ale textului biblic.

Unei alte sfere de întrebuințare îi aparține, la origine, și lexemul *dihanie* 'popor' (< sl. *dyhanije*), care se încarcă cu nuanța teologică 'care aparține comunității creștinești', în: *Chema-l vei pre el Isus, că el va slobozi* ***dihania*** *sa din păcatele lor* (16), cf. mgh. *az ő népét,* cf. lat. *populum suum*[10].

Domeniului, mai degrabă administrativ, îi aparține cuvântul de origine maghiară *uricaș* 'moștenitor' (der. rom. < mgh. *örök* + *suf. –aș,* cf. și mgh. *örökös*), care, în contextul: *și dacă sînteți feți,* ***uricașii*** *încă sînteți a lui Dumnedzeu* (15), cf. mgh. *örökösi,* cf. lat. *haeredes*[11], poartă și nuanța 'aparținător al comunității creștinești'. Termenul *uricaș* caracterizează textele calvino-românești, cunoscând o repartiție în Banat, Crișana și în Transilvania de sud-vest (cf. dlrlv, s.v.).

---

limbii" care să-i asigure controlul uzului, creațiile sale plasându-se în afara sistemului, cu șanse minime de a se impune.

[8] Catehismul calvinesc din1656, tipărit la Alba Iulia și însoțit de *Scutulŭ Catichizmușuluĭ cu răspunsu den scrăptura svântă. Înpotriva răspunsului a doao ţări, fără scriptură svântă* (în ediția Bariţiu 1879), constituie o retipărire a celui din 1642. Atât catehismul din 1642, cât și cel din 1648 s-au tradus după versiunea latino-maghiară *Catechismus Religionis Christianae*. Pentru stabilirea textului de bază, se pot menționa două puncte de sprijin: unul formal, textele în discuție conținând 77 de întrebări și răspunsuri, și unul stilistic, acestea prezentând numeroase maghiarisme și calcuri după maghiară (vezi și Tamás 1942, p. 129).

[9] În celălalt catehism (1656): *fii* (Bariţiu 1879, p. 48), *fiĭu* (p. 37).

[10] În celălalt catehism (1656): *pre oamenii săi* (Bariţiu 1879, p. 37).

[11] În celălalt catehism (1656): *moștianŭ* (Bariţiu 1879, p. 37).

Inițial aparținând sferei noționale militărești, pe care o poartă etimonul, termenul *șirag* 'mulțime, rând (de oameni)' (< mgh. *sereg*)[12], la rândul lui, se înscrie în sfera semantică mai largă a conceptului 'adept al religiei creștine', în: *dintre tot neamul omenesc* ***șiragul*** *au ales.... eu încă acelui* ***șirag*** *sînt o parte vie* (22), cf. mgh. *sereg*, cf. lat. *coetus*.

3.2. O noțiune centrală a gândirii de sorginte biblică o constituie cea de 'seamăn'[13]. Pentru desemnarea acestui concept, începând cu secolul al XIX-lea, lexemul *aproapele* se impune definitiv ca normă literară în toate variantele stilului bisericesc. Însă, în secolele al XVI-lea - al XVII-lea, el a fost concurat de sinonime contextuale *vecin, priiatin, soț* etc. Catehismul lui Fogarasi consemnează, pentru acest sens, termenul *prietnic* 'aproape (subst.)' (< sl. *prijetinikŭ*), în: *îndrăgește* ***prietnicul*** *tău ca și însuți tine* (10), *nu grăi...în aleanul* ***prietnicului*** *tău* (35), *ne ținem* ***prietnicului*** *nostru* (35), cf. mgh. *felebarát,* cf. lat. *proximus*[14]. Derivatul *prietnic/priatnic* caracterizează îndeosebi textele calvino-românești, indicând o exersare funcțională anterioară a termenului. Sensul 'aproape (subst.)' se atestă în cp, în mo, în po (*Ex.* 20); 'protector' în cc_2 (cf. O. Densusianu, *ilr, ii*, p. 334); în secolul al XVII-lea, 'prieten' cunoaște o repartiție în Țara Românească și în Banat, iar 'semen' în Transilvania de sud-vest și în Crișana (cf. dlrlv, s.v.).

Cu un înțeles asemănător este întrebuințat și cuvântul *frate* 'frate prin credință, semen' (< lat. *frater, fratrem*), în: *Oricine urăște* ***fratele*** *său vrăjmaș este* (38), *Nime să nu supere, sau nu dosădească, nici să-l celuiască pre* ***fratele*** *său* (39), cf. mgh. *attyafia* (cuvânt compus: *attya* '(al) părinte(lui)' *fia* 'fiu'), cf. lat. *fratrem*.

3.3. În religia creștină, ideea de 'consolare' constituie o doctrină fundamentală. Aceasta este lexicalizată, în *Catehism*, prin derivatul *veselitură* 'consolare'. Termenul este o creație lexicală a lui Fogarasi, acesta nefiind regăsit în alte texte românești vechi. Nu este exclus ca lexemul să fi fost format după modelul maghiar (cf. mgh. *vigasztal-*[15] 'a veseli' *-ás* 'suf. -itură'), termenul românesc corespunzând, în text, formației lexicale ungurești, preluând și sensul acesteia. Astfel, acesta se notează în: *Ce* ***veselituri*** *ai tu în viața ta și în moartea ta?* (9/5), cf. mgh. *vigasztaltatás(od)* 'id.', cf. lat. *consolatio*; *cu această* ***veselitură*** (9/20), cf. mgh. *vigasztalás(sal)*, cf. lat. *consolatione*; *cu această* ***veselitură*** (20); *pre ce* ***veselitură*** *este* (25); *ce* ***veselitură*** *iei* (26). În celălalt catehism calvinesc (1656), acesta este redat prin alte corespondente: *veselie* (Barițiu 1879, p. 34, 41), *măngăĭare* (p. 34) și *bucurie* (p. 39).

Legat de această sferă noțională este și conceptul 'satisfacție', redat prin compusul *făcătură de destul*, care, la rândul lui, urmărește modelul maghiar, fiind notat în: *prentru* ***făcătură de destul*** *a lu Hristos* (23), ***făcătura de destul*** *cu plin* (24), cf. mgh. *elégtétel* 'satisfacție' (*elég* 'destul' *tétel* 'facere'), cf. lat. *satisfactio(nem)*[16].

3.4. Ideea de 'providență' reprezintă o noțiune originar filosofică care s-a specializat în sens creștin. Expresiile care redau acest concept în limba română (veche) diferă de finalitatea

[12] În ceea ce privește termenul *șir(e)ag,* acesta poate proveni din mgh. *sereg* 'mulțime, armată' sau poate fi derivat pe terenul limbii române de la *șir* + *-(e)ag* (cf. DER, s.v.). Asupra etimologiei acestui cuvânt vezi și Pál 2014, p. 488-489.

[13] Detalii asupra lexicalizării acestui concept, în diferite limbi și în diverse texte biblice, vezi și în Munteanu 2008, p. 381-391.

[14] Celălalt catehism (1656) întrebuințează, de regulă, cuvântul *priĭatinŭ* (Barițiu 1879, p. 34, 35, 45, 47).

[15] Originea cuvântului maghiar trebuie căutată în forma arhaică (azi dispărută) *vigaszik* 'a se vindeca'. Forma *vigasztal* este una derivată de la cuvântul de bază *vig* 'vesel', la care se atașează trei sufixe verbale: suf. iterativ *–sz,* suf. factitiv *–t* (rezultând forma arhaică *vigaszt,* cf. și mgh. *marad-* 'a rămâne' + *-t*: *maraszt* 'a face să rămână'), respectiv, în cele din urmă, suf. iterativ *–al* (cf. și mgh. *marasztal*). Forma *vigasz* 'consolare' este rezultatul unei derivări regresive ulterioare (cf. Totfalusi, s.v.).

[16] Pentru acest înțeles vezi și *a face destul* 'a satisface' (12, 19), cf. mgh. *tegyünk eleget* (expr. *eleget* 'destul' *tenni* 'a face'), cf. lat. *satisfaciamus* (cf. și Tamás 1942, p. 87). În celălalt catehism (1656), formației *făcătură de destul* îi corespunde *faptele (cele destoinice*) (Barițiu 1879, p. 40).

și de specificul orizontului de adresare ale fiecărui text, de disponibilitatea creatoare a fiecărui traducător, ca și de limitele inventarelor morfematic și semantic ale limbii scrise din secolele al XVI-lea – al XVII-lea. Dintre modalitățile de lexicalizare disponibile[17], Fogarasi optează pentru sintagma explicativă *purtătură de grijă* 'îngrijire, providență', în: *Ce este **purtătura de grijă** a lu Dumnedzeu?* (15), cf. mgh. *gondviselés* 'îngrijire' (*gond* 'grijă' *viselés* 'purtare')[18], cf. lat. *providentia* (cf. și Tamás 1942, p. 108). De altfel, această formație lexicală se întâlnește și în po, unde sfera de aplicabilitate a noțiunii este însă una laică, fiind restrânsă la ideea 'cel care poartă grija unei case', în: ***purtătoriul(ui) de grija** caseei* (*Gen.,* 43, 16, 19, după mgh. *Háza gondgyaviselöienec*, respectiv *haza Gondgya viselyöiehöz*).

3.5. Noțiunile care circumscriu codul etico-religios, conduita prin excelență creștină, la rândul lor, cunosc diverse lexicalizări care valorifică diferite nuanțe comportamentale și afective ale existenței creștine, în general. În această sferă pot fi încadrate cuvintele care denotă raportarea credinciosului la divinitate, respectiv la semenii, precum și raportarea divinității la om.

3.5.1. În conduita creștină, un loc central îl ocupă ideea de 'slavă'. Aceasta este redată, la Fogarasi, prin diferite lexeme, printre care derivatul *fericăciune* 'slavă, glorie' (der. rom. < *a ferica* < lat. **fĕlīcāre*), în: *în **fericăciune** de vecie să ne treacă* (21), ***fericăciune** sau lauda* (45), cf. mgh. *dicsőség,* cf. lat. *gloria(m)*. În locul corespunzător din textul *Catehismului* din 1656, întâlnim termenul *slavă* (Barițiu 1879, p. 39, 48). În textul lui Fogarasi, substantivul se notează și cu sensul 'fericire', în: *Cum după această viață voi avea **fericăciune** deplină* (26). Derivatul *fericăciune* este frecvent întâlnit în limba liturgică veche (cf. dlr, s.v.), cunoscând o repartiție în Banat, Crișana și Transilvania de sud-vest (cf. dlrlv, s.v.). Termenul se regăsește și adjectival, în forma *fericat(ă)* 'glorios', în: *trupul **fericat** a lu Hristos* (25), cf. mgh. *dicsőséges,* cf. lat. *glorioso*. În locul corespunzător, celălalt catehism (1656) notează termenul *slăvit* (Barițiu 1879, p. 41). Asemenea derivatului substantival, adjectivul, la rândul lui, se întrebuințează și cu sensul 'fericit' (9). Termenul este frecvent întâlnit în limba română veche bisericească. Cu sensul 'fericit', acesta cunoaște o repartiție în Banat, Crișana și Transilvania de sud-vest (cf. dlrlv, s.v.). Verbul *a fereca (a ferica)* și derivatele sale au fost notate, în secolul al XVI-lea, în tipăriturile coresiene (cf. da), în manuscrise rotacizante (cf. da; Rosetti 1931, p. 38; O. Densusianu, *ilr, ii*, p. 489, 574) și în unele traduceri copiate în Banat-Hunedoara (cf. Gheție & Mareș 1974, p. 282). Atestările din secolul al XVII-lea provin din texte bănățene și ardelenești (cf. și Gheție 1974, p. 129)[19].

În aceeași sferă semantică se înscrie și lexemul *înmăritură* 'înălțare, slăvire', în: *în mîna ta este **înmăritura** a tuturora* (46), cf. mgh. *felmagasztalás,* cf. lat. *magnificatio*[20]. Cu acest sens, verbul *a înmări* apare doar sporadic în textele românești vechi, mai frecvent fiind sensul 'a face să crească, a mări' (cf. O. Densusianu, *ilr, ii*, p. 224).

Tot aici putem menționa și termenul *laudă* 'glorie, preamărire' (der. rom. < *a lăuda* < lat. *laudare*), în: *să facem **lauda** ta mai înainte de toate lucrurile* (42), ***lauda** Numelui tău să tocmim înaintea noastră* (42), cf. mgh. *dicsősége,* cf. lat. *gloriam*. În pasajul corespunzător din celălalt catehism (1656), se notează *slava (ta), (numele tău) celŭ slăvitŭ* (Barițiu 1879, p. 48).

O altă lexicalizare a aceleiași sfere noționale o reprezintă maghiarismul *biciuială* 'apreciere, venerație' (<rom. *a bicilui* <mgh. *becsül-ni*), notat în: *cu mare cinste și **biciuială*** (36), cf. mgh. *böcsülettel,* cf. lat. *veneratione*[21]. În secolul al XVI-lea, verbul de bază *a bicilui/a biciului* cunoaște o repartiție în Moldova și în unele zone mai restrânse din nordul

[17] Asupra modalităților de lexicalizare a acestei noțiuni vezi Munteanu 2008, p. 391-407.
[18] În pasajul corespunzător din *Catehismul* din 1656, întâlnim: *socotintĭa* (Barițiu 1879, p. 37).
[19] Pentru repartizarea sa actuală vezi Gheție & Mareș 1974, p. 282-283.
[20] În celălalt catehism (1656): *mărire* (Barițiu 1879, p. 50).
[21] În celălalt catehism (1656): *cu mare cinste și laudă* (Barițiu 1879, p. 46).

țării. Cu toate că acesta cunoaște relativ puține atestări, nu se poate exclude circulația lui (și) anterioară în graiurile populare ardelenești, unde se înregistrează în secolul următor, fiind notat în Banat și în Trans. sud-vest, la Agyagfalvi și Viski, având și sensul 'a onora, a respecta, a venera', precum și în *Dictionarium valachico-latinum* (cf. dlrlv, s.v.). De asemenea, el se notează, în secolul al XVII-lea, și în acte moldovenești (drb, 118/5)[22]. Derivatul substantival este mai puțin frecvent, fiind întâlnit, mai cu seamă, în texte calvino-românești.

3.5.2. O altă coordonată definitorie a conduitei creștinești o constituie conceptul 'credință' care, în textul lui Fogarasi, alături de termenul latinesc *credință*, cunoaște lexicalizarea prin *usbăială* 'încredere, credință' (der. rom. < *a usbăi,* cu etimol. necun.), în: *ce* ***usbăială*** *încă adevărită am* (24), *cinste destoinică și* ***usbăială*** *să pornească* (41), cf. mgh. *bizodalom,* cf. lat. *fiducia*. În pasajele corespunzătoare din celălalt catehism (1656), apare termenul *nădejde* (Barițiu, 1879, p. 40, 48). Verbul de bază *a usbăi / a uzbăi* 'a (se) (în)crede' se atestă în texte vechi ardelenești, în care acesta alternează cu maghiarismul *a (se) bizui* 'id.'.

Același concept este redat și printr-un alt lexem, *vernicie* 'fidelitate, credință' (der. rom. < *vernic* < sl. *věrĭnikŭ*), în: *cu dragoste și cu* ***vernicie*** (37), cf. mgh. *hűséggel,* cf. lat. *fidem*.

3.5.3. Un alt aspect esențial al credinței creștinești îl reprezintă conceptul 'recunoștință' care, la Fogarasi, cunoaște diverse realizări lexicale, printre care prin derivatul *harnic* 'plin de har (recunoștință)' (< sl. *harĭnŭ*) în: *să ne arătăm către Dumnedzeu a fi* ***harnici*** (31), cf. mgh. *hálaadó,* cf. lat. *gratos*[23]. Termenul este consemnat și la Viski, în contextul: ***harnici*** *și destoinici* (cf. Tamás 1942, p. 90), iar, cu sensul 'demn, vrednic', acesta se atestă în Moldova, unde se notează și înțelesul 'capabil' (cf. dlrlv, s.v.). Același termen intră și în structura compusului, care redă modelul maghiar, *dădătură de har* 'mulțumire, recunoștință', în: *cu ce* ***dădătură de har*** *mă țin lu Dumnedzeu* (9), ***dădătură de har*** *după mîncare* (47), cf. mgh. *hálaadás* 'recunoștință' (*hála* 'mulțumire, recunoștință, har' *adás* 'dare'), cf. lat. *gratiam, gratiarum actio*. În pasajele corespunzătoare din *Catehismul* din 1656, întâlnim: *mulțămită, mulțîamire* (Barițiu 1879, p. 34, 43). Formația lexicală *dădătură de har* se consemnează și la Agyagfalvi (cf. Tamás 1942, p. 82).

3.5.4. Un alt concept important din terminologia teologico-sapiențială este cel de 'umilință, supunere' care este lexicalizat prin diverși termeni, precum: *ascultămînt* 'ascultare, supunere' (der. rom. < *a asculta* < lat. *ascultare*), în: *Credința este din* ***ascultămînt,*** ***ascultămîntul*** *iară prin cuvîntul a lu Dumnedzeu* (26), cf. mgh. *hallás(ból),* cf. lat. *auditu(s)*. Termenul corespondent din celălalt catehism (1656) este *auzitŭ(lŭ)* (Barițiu 1879, p. 41). Derivatul *ascultământ* caracterizează limba română (liturgică) veche, în general.

Cu înțeles asemănător este întrebuințat și derivatul *îngăduitură* 'obedință' (der. rom. < *a îngădui* < mgh. *enged-ni*), în: *către voia ta să fim gata, cu* ***îngăduitură*** (43), cf. mgh. *engedelmességgel,* cf. lat. *tuae voluntati prompte pareamus*. În segmentul corespunzător din celălalt catehism (1656), formularea include un alt termen, în: *să fimŭ gata spre* ***plecare*** *voĭeĭ tale* (Barițiu 1879, p. 49). Derivatul *îngăduitură* apare doar sporadic în textele românești vechi, fiind notat în câteva texte calvino-românești (cf. Tamás 1942, p. 93).

Tot aici putem menționa și termenul *smerime* 'smerenie' (der. rom. < *a se smeri* < sl. *sŭměriti*), în: *cu* ***smerime*** *și cu curăciune* (38), cf. mgh. *szemérmetesen,* cf. lat. *modeste*[24]. În limba română (veche), mai frecvent întrebuințat este derivatul *smerenie* (vezi și *smirenie*, în Barițiu 1879, p. 41). Derivatul *smerime* se întâlnește și la Agyagfalvi (vezi *zmirimiae*) și la Viski (vezi *zmirime*) (cf. Tamás 1942, p. 112).

[22] Răspîndirea actuală cuprinde Transilvania și Banatul.
[23] În celălalt catehism (1656): *mulțĭămitori* (Barițiu 1879, p. 46).
[24] În celălalt catehism (1656): *în blănzie* (Barițiu 1879, p. 47).

De altminteri, nuanțele ‘umilință’, ‘supunere’ se regăsesc și în semantica verbului *a (se) milcui* ‘a (se) ruga, a implora’ (< vsl. *milĭkovati,* bg. *milkamŭ*), notat în: *Hristos de-a-dereapta a lu Dumnedzeu* ***milcuiește-se*** *prentru noi* (16), cf. mgh. *esedezik,* cf. lat. *interpellat*.

Tot astfel, ideea de ‘umilință’ este implicit prezentă și în noțiunea ‘căință pentru păcatele săvârșite’, lexicalizată, în textul lui Fogarasi, prin substantivul *pocanie* (< sl. *pokajanije*), în: *Botejunea a* ***pocaniei*** *pre iertăciunea păcatelor* (27), cf. mgh. *meg térésnek,* cf. lat. *resipiscentiae*. În celălalt catehism (1656), termenul corespunzător este *pocăinției* (Barițiu 1879, p. 42). Aceeași nuanță este cuprinsă și în forma de participiu *pocăit*, notat în: *Împărăția cerului* ***Pocăiților*** *se deschide, nepocăiților iară se încuie* (31), cf. mgh. *meg térőknek*, cf. lat. *resipiscentibus*.

3.5.5. În sfera semantică care descrie latura afectivă a existenței creștine se înscriu termenii care denotă ‘milă’. Printre aceștia figurează *meserere* ‘îndurare, milă, mizericordie’ (< lat. *mĭsĕrēre* < *miser*), în: *fac* ***meserere*** (33), *curat numai din* ***meserere*** *a lu Dumnedzeu mi se destoinicește mie* (23-24), *numai din* ***meserere*** *a lu Dumnedzeu prentru Hristos* (31), cf. mgh. *irgalmasság,* cf. lat. *misericordia*. În pasajele corespunzătoare din *Catehismul* din 1656, întâlnim, de fiecare dată, termenul *milă* (Barițiu 1879, p. 40, 43, 44). De altminteri, *milă* ‘îndurare, milostenie’ (< sl. *milŭ,* fem. *mila*) se înregistrează și la Fogarasi, în contextele: *din* ***mila*** *a lu Dumnedzeu* (24), *Să cerem* ***mila*** *încă a Duhului Sfînt* (40), *împărăția a puterii și a* ***milei*** (42), cf. mgh. *kegyelem, kegyelmét,* cf. lat. *gratia(m), gratiae*. Un conținut asemănător poartă și adjectivul *milostivnic* ‘milos’ (< sl. *milostivnikŭ*), în: *haru-ți dăm noi Înălției Sfînte a tale ca unui* ***milostivnic*** (47).

3.5.6. Printre cuvintele care desemnează însușiri morale ideale ale credinciosului sau atribute ale vieții religioase putem aminti derivatul adjectival *smerit(ă)* ‘evlavios’, notat în: *eu sînt blînd și cu inima* ***smerită*** (10), *Care (Hristos) schimba va trupurile* ***smerite*** *a noastre* (26), cf. mgh. *alázatos,* cf. lat. *humile*.

Un alt atribut este redat prin lexemul *destoinic(ă)* ‘potrivit, cuviincios’ (< sl. *dostoinŭ*), în: *să fim cu cinste* ***destoinică*** (41), cf. mgh. *illendő,* cf. lat. *convenientem*. Într-un alt context, termenul denotă sensul ‘demn de (pedeapsă)’, în: ***destoinici*** *sîntem spre bătăi* (12). În limba română veche, cuvântul se atestă cu sensurile ‘care merită ceva, care este demn (de)’ (cv, ct, cp, cc_1, cc_2, po) și ‘oportun, potrivit’ (cb) (cf. și O. Densusianu, *ilr, ii,* p. 275)[25].

Tot aici putem include și termeni care descriu atributul ‘integritate etico-religioasă’[26] care se lexicalizează, în textul lui Fogarasi, prin formații cu prefixe negative. Astfel, termenul *nevinovat* ‘fără de păcat’ (der. rom. < *vinovat* < sl. *vinovatŭ*) este notat în: *Cum el fiind* ***nevinovat*** *înaintea dregătorului de afară* (18), cf. mgh. *ártatlan,* cf. lat. *innocens*[27]. Un înțeles asemănător are și derivatul *necertătoare* ‘neprihănită’ (der. rom. < *a certa* < lat. *certare*), în sintagma: *viață* ***necertătoare*** (30, 31). În pasajul corespunzător din celălalt catehism (1656), întâlnim: *neprepusă* (Barițiu 1879, p. 43). Formația *necertătoare* ‘fără vină/păcat’ calchiază derivatul maghiar *feddhetetlen* ‘id.’ (< *meg-feddni* ‘a certa’ + suf. privativ *-etlen*), cf. lat. *integritate*. Derivatul se atestă numai la Fogarasi (cf. și Tamás 1942, p. 99).

---

[25] Vezi și substantivul *destoinicie* ‘merit’, în: *fără de toată destoinicia a mea* (23), *destoinicia a lu Hristos* (24), *nu ni se dă din destoinicie ce din milă* (25), cf. mgh. *érdem*, cf. lat. *meritum*. În limba română veche, termenul este atestat și cu înțelesurile: ‘acțiune considerată ca demnă de...’ (CT), ‘fel demn de comportare, de trai’ (CP, CC_2) și ‘moștenire’ (PS, CP, CV) (cf. și O. Densusianu, *ILR, II,* p. 275).

[26] Vezi și termenul *curăciune* ‘puritate’ în: *cu smerime și cu curăciune* (38), cf. mgh. *tisztán,* cf. lat. *caste*. În *Catehismul calvinesc* din 1656, întâlnim: *în curăție* (Barițiu 1879, p. 47). Acesta din urmă este notat cu sensul ‘cinste, nevinovăție’ în *Prefața Paliei* (1582). Derivatul *curăciune* este atestat în DVL cu înțelesul ‘puritas, castitas, munditia’ (cf. și Tamás 1942, p. 81).

[27] Vezi și der. subst. *nevinovăciune* ‘nevinovăție’, în: *Dumnedzeu va întări pre voi pînă în sfîrșit în nevinovăciune* (22) , cf. mgh. *ártatlanság,* cf. lat. *inculpatos*. Acesta este redat, în celălalt catehism (1656), prin termenul *nevinovăție* (Barițiu 1879, p. 40).

3.6. Dacă ființa creștină se definește prin slăvire (a Domnului), loialitate, recunoștință, umilință, practicarea unor sentimente de cucernicie etc., cu alte cuvinte printr-o conduită morală guvernată de asemenea valori, la polul opus se află acei termeni care desemnează noțiunile care încalcă acest set de valori creștine. În textul lui Fogarasi, din această sferă semantică face parte lexemul *urăciune* 'ură' (der. rom. < *ură* < *a urî* < lat. **horrire, horrere, horrescere*), în: *din năravˌ sînt plecat spre* ***urăciunea*** *lu Dumnedzeu* (11), cf. mgh. *gyülölésére*, cf. lat. *odium*. Termenul este folosit mai întâi cu accepția generală de 'acțiune nedemnă, neomenească' (cc_2), apoi cu înțelesurile speciale de 'ură' (ps, cp, cc_1, cc_2, po), 'invidie, gelozie' (cp), 'dispreț' (ph, cp), 'grozăvie' (ps, ct) (cf. O. Densusianu, *ilr, ii*, p. 309). În forma cu *-n-* rotacizat, *urriciunre/urreciunre* cunoaște și sensul 'batjocură, ocară, defăimare' (ph).

Pentru același conținut Fogarasi notează și derivatul *nevedenie* 'ură, invidie' (der. rom. < *vedenie* < sl. *viděnije*), în: *arădatul încă a vrăjmăşiei, a şti mînia,* ***nevedenia*** (38), cf. mgh. *irigységet* 'invidie', cf. lat. *odium*. În pasajul corespunzător din *Catehismul* din 1656, întâlnim: *măniĭa şi urăcĭune* (Bariţiu 1879, p. 46)[28]. Tot aici se încadrează și termenul *vrăjmăşie* 'ură, dușmănie' (der. rom. < *vrăjmaș* < **vrăjbnaș* < sl. *vražĭ(dĭ)binŭ*), în: *Contenind* ***vrăjmăşia****... rădăcina şi arădatul încă a* ***vrăjmăşiei*** (38), cf. mgh. *öldöklés,* cf. lat. *caedem(-is)*.

În aceeași sferă noțională putem include și termenul *spurcăciune* 'pângărire, profanare' (der. rom. *a spurca* < lat. *spurcare*), notat în: *Cum toată* ***spurcăciunea*** *nouă trebuieşte să urîm* (38), cf. mgh. *fertelmesség,* cf. lat. *turpitudo*. Termenul este notat îndeosebi în textele calvino-românești din secolul al XVII-lea (vezi și în celălalt catehism din 1656, în dvl, s.v. *Spurkecsune* 'Pollutio. Sordities').

Cu aceeași nuanță semantică se notează și derivatul *sdrobitură* 'depravare' (der. rom. < *a sdrobi* < sl. *s(ŭ)drobiti*), în: *Oare de unde este năravului omenesc atare mare* ***sdrobitură*** (11), cf. mgh. *romlotság*, cf. lat. *pravitas*. În pasajul corespunzător din celălalt catehism (1656), se notează *răsipitura* (Bariţiu 1879, p. 35). Termenul *zdrobitură* se atestă cu înțelesul 'sfărâmătură' în ph (49^{v}/24), iar cu cel de 'desfrâu' se întâlnește la Agyagfalvi și la Viski (cf. Tamás 1942, p. 110).

Tot un comportament nedorit desemnează și maghiarismul *alnicie* 'viclenie' (<rom. *alnic* < mgh. *álnok*), în: *Iacă în* ***alnicie*** *m-am prins şi muma mea în păcat m-a incălzitu-mă în sgăul său* (11), cf. mgh. *álnokság,* cf. lat. *iniquitate*[29]. În secolul al XVI-lea, termenul este notat în po, iar, în secolul următor, acesta se întâlnește numai în texte românești de inspirație calvină (Ghețiе & Mareș 1974, p. 266), cunoscând o repartiție în Banat, Crișana și Transilvania de sud-vest (cf. dlrlv, s.v.). Apropiat acestuia este și un al maghiarism, *hiclenie* 'necinste', 'necredință', 'trădare' (<rom. *hiclean* <mgh. *hitlen*), consemnat în: *El (Mesia) au răbdat dureri prentru* ***hicleniile*** *noastre* (20), cf. mgh. *álnokságainkért,* cf. lat. *iniquitatibus*.

O altă trăsătură condamnabilă este cea lexicalizată prin termenul *scumpete* 'avariție, lăcomie' (der. rom. < *scump* < sl. *skompŭ*), în: *„toate meşteşugurile rele, cu carile apucăm ce este altuia şi toată* ***scumpetea*** *şi vietura rea*" (38), cf. mgh. *fösvénységet*, cf. lat. *avaritiam*. Același înțeles se notează și în celălalt catehism din 1656 (Bariţiu 1879, p. 47).

De asemenea, prin extindere, se poate încadra aici și termenul *furtușag* 'furt, tâlhărie' (der. rom. *furt* < lat. *furtum*), în: Subt *numele* ***furtuşagului*** *cuprinde toate meşteşugurile rele* (38), cf. mgh. *lopásnak,* cf. lat. *furti*. Termenul este derivat cu un sufix substantival de origine maghiară (rom. *-șag* < mgh. *ság*) și nu este exclus ca acesta să fi fost format, eventual, după

[28] Vezi și verbul *a se nevedea* 'a urî' în CT, iar *nevedenie* 'Invidia' în DVL (cf. Tamás 1942, p. 100).
[29] În celălalt catehism (1656): *în strămbătate sămtŭ începutŭ, şi în păcate mă nascu maica me* (Bariţiu 1879, p. 35).

modelul maghiar *tolvaj-ság* ‘furt’. De altfel, derivatul este întâlnit relativ frecvent în textele românești vechi care consemnează și varianta *furtișag*.

Tot aici putem menționa și substantivul *mînie* ‘supărare, furie’ (< lat. *mania* < gr.), în: *Din nărav eram feți ai* ***mîniei*** (11), *ce mai tare în vremea morții au pățit-o* ***mînia*** *a lu Dumnedzeu* (18), cf. mgh. *haragnak, haragját*, cf. lat. *irae, iram*.

O realitate reprobabilă denotă și termenul *blesteamă* ‘nenoricire, maledicție’ (der. rom. < *a blestema* < lat. *blastimare, blasphemare*), în: *Cum* ***blesteama*** *ce era pre mine să ia sine* (19), cf. mgh. *átkot,* cf. lat. *maledictionem*.

O noțiune esențială, cu conotații negative în doctrina creștină, este și cea de ‘tentație’, lexicalizată prin cuvântul *ispită* (der. regresiv < rom. *a ispiti* < sl. *ispytati*), în: *Nu ne duce pre noi în* ***ispită*** (44), *în* ***ispită*** *să nu cădeți* (45), cf. mgh. *kisértés-ben(-től),* cf. lat. *tentationem*. În pasajele corespunzătoare, celălalt catehism (1656) întrebuințează, în mod consecvent, termenul *năpastă* (Barițiu 1879, p. 49). De altfel, cuvântul *ispită* este unul dintre acei termeni bisericești care au fost preluați de română din slavonă înainte de secolul al XI-lea (Munteanu 2008, p. 496) și care este uzual și astăzi. Mai puțin frecvent este derivatul *ispitătură* ‘tentație’, notat, la Fogarasi, în: *Cum eu în* ***ispităturile*** *grele a mele pre mine... să mă hrănesc* (20). Derivatul redă aceiași termeni ungurești și latinești din textele-sursă ca și cuvântul său de bază. În celălalt catehism (1656), însă, acesta îi corespunde termenului *amărăciune* (Barițiu 1879, p. 39). Forma *ispitătură* este consemnată, sporadic, și în dvl (cf. Tamás 1942, p. 95).

3.7. Indiferent de confesiune, ideea ‘comuniune’ constituie unul dintre fundamentele dogmei creștine. În textul lui Fogarasi, această noțiune este redată, printre altele, printr-un împrumut maghiar preluat direct din textul-sursă: *chiuz(ă)*. Lexemul apare în diverse contexte, având semnificații mai mult sau mai puțin înrudite. Astfel, maghiarismul este notat cu sensurile: 1. ‘comun’ (cf. mgh. *közös* ‘care aparține comunității’), în: *toți vernicii îs* ***chiuz*** *și partnici a lu Hristos* (23), cf. lat. *communionem*; 2. ‘comunitate, comuniune’ (cf. mgh. *közösség*), în: *vouă încă* ***chiuză*** *să fie cu noi, și* ***chiuză*** *a noastră să fie cu Tatăl și cu Fiul său* (23), cf. lat. *communio* (cf. și Tamás 1942, p. 79). Termenul denotă și un alt înțeles, acela de ‘obișnuit’ (cf. mgh. *közönséges*) în: *Șapte cărți* ***chiuze*** (8), *Biserica* ***chiuză****, creștinească* (13), ***chiuză*** *Biserică Sfîntă a lu Hristos* (22), cf. lat. *catholica*. De la această bază lexicală s-a format și derivatul *chiuzluitură* ‘comuniune’ (<rom. *chiuz* <mgh. *köz*)[30], consemnat de Fogarasi în: *păharul iară* ***chiuzluitura*** *a sîngelui lui cu noi* (29), cf. mgh. *közöltetés*, cf. lat. *communionem*. În pasajul corespunzător din celălalt catehism (1656), întâlnim: *înpreunare* (Barițiu 1879, p. 42).

În aceeași sferă semantică se înscrie și lexemul *unăciune* ‘unitate’ (der. rom. < *uni-* + *-ciune*), în: ***unăciunea*** *Sfinților* (13, 22), cf. mgh. *egygyesség* (*egy* ‘unu/una’), cf. lat. *communio(nem)*. Vezi și var. *uniciune* în celălalt catehism calvinesc (Barițiu 1879, p. 40). În secolul al XVII-lea, termenul cunoaște o repartiție în Moldova, Crișana și Transilvania de sud-vest (cf. dlrlv, s.v. *uniciune*).

Prin extindere, putem aminti aici și verbul *a împreuna* ‘a (se) uni’, în contextul: *Cum trupul meu cu putere a lui Hristos sculîndu-se, iarășite cu sufletul meu* ***împreuna-se-va*** (25), cf. mgh. *egygyesülni,* cf. lat. *unietur*. Tot astfel, în virtutea contextelor în care acesta apare, se poate încadra aici și adjectivul *partnic* ‘părtaș’, ‘participant’ (der. rom. *parte* < lat. *pars, partis*), în: *să ne poată face* ***partnici*** *în dereptatea căutată* (20), *din tot binele lui mă face* ***partnic*** (22), *Cum toți vernicii îs chiuz și* ***partnici*** *a lu Hristos* (23), *credința singură ne face pre noi* ***partnici*** *în Hristos* (26), cf. mgh. *részes*, cf. lat. *participe (facit), communionem*

[30] Derivatul *chiuzluitură* s-a putut forma după mgh. *közösség* ‘comuniune’.

(habeant)[31]. În secolul al XVII-lea, derivatul cunoaște și sensurile ‘părtaș’ (în Moldova și Banat) și ‘adept, partizan’ (în Moldova) (cf. dlrlv, s.v.).

3.8. Lexicalizarea noțiunii ‘mântuire’, indispensabilă cultului religios, a cunoscut, în limba română, o evoluție interesantă. Se observă, de pildă, faptul că, de-a lungul veacurilor, diverse împrumuturi se aflau în rivalitate ba chiar și simultan în aceeași epocă. Astfel, în secolul al XVI-lea, împrumutul slav *a spăsi* a fost concurat de cel maghiar *a mântui*, care îi ia treptat locul. Pe de altă parte, *a mântui,* la rândul lui, a fost concurat, chiar în cadrul aceleiași epoci, de sl. *a izbăvi*. Astfel, de exemplu, în unele versiuni ale rugăciunii *Tatăl nostru* se întrebuințează sl. *a izbăvi* (în cat.c., 1560), iar în altele mgh. *a mântui* (în *Catehismul* lui Luca Stroici, 1593), primul învingând, în cele din urmă, în varianta canonică modernă. În mod interesant, însă, față de această situație, pentru ‘Isus Hristos’, termenul cu un caracter oarecum „normativ” în limbajul bisericesc actual este cel de origine maghiară, *Mântuitorul*, și nu *Izbăvitorul* (sau *Salvatorul* etc.).

În cazul *Catehismului* lui Fogarasi, ni se pare destul de interesant faptul că, deși traducerea românească se efectuează într-o zonă puternic influențată de maghiară, autorul nu optează nicăieri în textul său pentru termenul de origine maghiară *a mântui*[32], cum ne-am fi așteptat, și cum, de altfel, acesta se regăsește în celălalt catehism (1656)[33]. La Fogarasi, conceptul ‘mântuire’ este lexicalizat prin alte cuvinte, precum verbele *a ispăsi, a slobozi, a descumpăra* și derivatele lor.

Verbul *a ispăsi* (< sl. *ispasti, ispašo, ispasati*) este notat în: *alt nume prin care ar trebui* ***a*** *ne ține sau ne* ***ispăsi*** (16), cf. mgh. *megtartatnunk,* cf. lat. *servati*; *Care va crede și se va boteza* ***ispăsi-se va*** (28), cf. mgh. *üdvözül,* cf. lat. *servabitur*; *din toate păcatele noastre ne slobozește și ne* ***ispășește*** (15-16), cf. mgh. *üdvözít*, cf. lat. *salvat*. Derivatul substantival *ispășenie* ‘izbăvire, mântuire’ (< sl. *sŭpasenije*) este consemnat în: *cum toate să-mi slujească spre* ***ispășenie****-mi* (9), cf. mgh. *idvösségemre,* cf. lat. *saluti*; *armele* ***ispășeniei*** (32), cf. mgh. *az idvösségnek fegyverét,* cf. lat. *gladium spiritus*; *și cum daruri au luat de la Dumnedzeu acele tuturora trebuește să întoarcă pre* ***ispășenie*** (23), cf. mgh. *idvősségekre fordítaniok* (*fordítani* ‘a întoarce’, *valamire fordítani* ‘a consacra, a atribui’), cf. lat. *salutem conferre*; ***ispășenia*** *de vecie* (42), cf. mgh. *idvösséget*, cf. lat. *gloriae*. Textul lui Fogarasi consemnează și der. subst. *Ispăsitor* ‘Mântuitor(ul)’, în: *Fiul lu Dumnedzeu Isus aceea-i aceea* ***Ispăsitor*** *sau slobozitor* (15), cf. mgh. *üdvözítőnek,* cf. lat. *Salvator,* și adj. *ispăsitoare* ‘care mântuiește’, în: *Ce-i credința* ***ispăsitoare*** (24), cf. mgh. *üdvözítő*, cf. lat. *salvifica*. Termenul caracterizează limba română (liturgică) veche, fiind notat și în forma etimologică *spășenie* (vezi și O. Densusianu, *ilr, ii*, p. 282)[34].

În aceeași sferă noțională se înscrie și termenul *a slobozi* (der. rom. < *slobod* < sl. *svobodŭ,* bg. *slobodenŭ*) și derivatele sale. Astfel, verbul se notează în: *den toată puterea Dracului m-****a slobozitu****-mă* (9), cf. mgh. *meg szabaditott*, cf. lat. *liberavit*; ne ***slobozește*** *și ne ispășește* (16), cf. mgh. *meg szabadit,* cf. lat. *salvat*. Derivatul substantival *slobozitură* ‘ispășire, mântuire’ se consemnează în: *mă țin lui Dumnedzeu pentru această* ***slobozitură*** (9),

[31] În porțiunile corespunzătoare, celălalt catehism (1656) notează expresia *a avea parte* (Barițiu 1879, p. 39, 40), respectiv termenul *părtaș* (p. 39).

[32] Lucrul acesta i se poate datora, într-o oarecare măsură, și faptului că nici sursa maghiară nu înregistrează etimonul împrumutului, noțiunea ‘mântuire’ fiind redat prin alte cuvinte ungurești. Însă, pe când, în cazul limbii maghiare, lucrul acesta este perfect de înțeles, din moment ce termenul maghiar *menteni* nu constituie neapărat o întrebuințare „normală”, în sensul că acesta nu corespunde uzului religios consacrat prin normă (aceasta impunând cuvântul *megváltani,* eventual *üdvözíteni*), în cazul limbii române, omiterea termenului *a mântui* din textul lui Fogarasi prezintă o curiozitate, întrucât acesta aparținea normei (regionale) a limbii române (liturgice) vechi.

[33] Vezi în: *se cade noao a ne măntui* (Barițiu 1879, p. 37).

[34] Sub această formă este consemnată și în celălalt catehism (1656), corespunzând pasajelor din textul lui Fogarasi. Astfel, se notează *se va spăsi* (Barițiu 1879, p. 42), *spășeniia* (p. 48), *spăsitoare* (p. 40).

A doua parte. De pre ***slobozitura*** *omului* (12), cf. mgh. *meg szabaditás(ért),* cf. lat. *liberatione*; iar der. subst. *slobozitor* 'mântuitor' în contextul sinonimic: *Ispăsitor sau* ***slobozitor*** (15), cf. mgh. *szabaditónak,* cf. lat. *Salvator*. În *Catehismul* din 1656, în locul acestui termen se notează alternativ *(a) rĕscumpăra(re), a descumpăra* (Bariţiu 1879, p. 34, 35). Termenul *slobodziture* 'Liberatio' se atestă şi în dvl, iar derivatul se consemnează cu sensul 'ispăşire' la Agyagfalvi şi la Viski (cf. Tamás 1942, p. 112).

Tot aici se poate menţiona şi verbul *a descumpăra* 'a răscumpăra'[35], consemnat în: *Hristos ne-****au descumpărat*** *pre noi* (19) (cf. mgh. *meg váltott,* cf. lat. *redemit*), precum şi derivatele acestuia. Astfel, subst. *descumpărăciune* 'răscumpărare' este notat în: *parte de prima este... de pre* ***descumpărăciune*** *a noastră* (14), *mîndrie şi* ***descumpărăciune*** (16), *prin* ***descumpărăciunea*** *făcută în Isus Hristos* (24), cf. mgh. *megváltatás, váltság,* cf. lat. *redemtio(ne)*. În pasajele corespunzătoare din celălalt catehism calvinesc (1656), se notează *rĕscumpărătura* (Bariţiu 1879, p. 36), *rĕscumpărare* (p. 37, 40). De altfel, termenul *descumpărăciune* este specific textelor calvino-româneşti vechi. Sporadic, acesta este atestat şi într-un act diplomatic din Transilvania (dî, XXXVI, 251^{v}/2). Fogarasi îl înregistrează şi în forma de participiu, *descumpărat* 'răscumpărat, izbăvit, mântuit', în: ***descumpăraţi*** *sîntem cu sîngele scump a lu Hristos* (9), cf. mgh. *meg váltattok,* cf. lat. *redemtiestis*. De asemenea, Fogarasi notează şi der. subst. *descumpărător* 'răscumpărător, mântuitor', în: ***descumpărătorului*** *mieu, a lu Isus Hristos* (9), cf. mgh. *megválto,* cf. lat. *servator*. Cu acest sens, derivatul se notează şi în mo (cf. O. Densusianu, *ilr, ii*, p. 204).

Ideea de 'mântuire' se regăseşte şi în semnificaţia cu care este întrebuinţat adjectivul *domolitor* 'ispăşitor' (der. rom. < *domoli* < sl. *domoliti*), în sintagma *jertfă* ***domolitoare*** (24), cf. mgh. *engesztelő (áldozat)*, cf. lat. *placamentum*. În acest sens, este interesant şi utilizarea verbului *a domoli* în: *Dumnedzeu era în Hristos* ***domolind*** *şie această lume nu băgînd lor vine prentru păcat* (23), cf. mgh. *megengesztelvén,* cf. lat. *reconcilians*. În pasajele corespunzătoare din celălalt catehism (1656), întâlnim *(jertfă) împăcătoare* şi *împăcând* (Bariţiu 1879, p. 40).

Prin extindere, în această sferă semantică ar putea fi introdus, cel puţin în virtutea contextului în care acesta apare, şi verbul *a vindica* (< lat. *vindicare*), notat în: *cu a cui vînătăi sînteţi* ***vindicaţi*** (18), cf. mgh. *meg gyogyittattatok,* cf. lat. *sanati estis*. Cu sens asemănător este întrebuinţat şi verbul *a curăţi* (der. rom. *curat* < *a cura* 'a curăţa' < lat. *curare*), consemnat în: ***curăţeşte*** *pre noi den toate păcatele noastre* (17), cf. mgh. *tisztits meg,* cf. lat. *purificat*; *cu sufletul a lu Hristos tocmai aşa cu adevăr* ***m-am curăţitu-mă****, ca cînd în chip de afară cu apă de Sluga Bisericii Sfinte m-am spălatu-mă* (27), cf. mgh. *meg tisztittatom,* cf. lat. *lavari*.

3.9. Un alt fundament doctrinar al spiritualităţii creştine îl constituie noţiunea 'înviere'. Pe lângă termenul uzual, întrebuinţat şi astăzi – acela de *a învia*, notat în: *Domnul omoară şi iarăşite* ***învie*** (20), cf. mgh. *meg elevenít,* cf. lat. *deducit in inferno, et reducit* – textul lui Fogarasi consemnează şi un alt termen cu acest înţeles. Este vorba despre derivatul *sculătură* 'ridicare, resurecţie' (der. rom. < *a (se) scula* < lat. **excubulare*)[36], notat în: ***sculătura*** *trupurilor* (13, 25), cf. mgh. *feltámadás(a/-át),* cf. lat. *resurrectio(nem)*. În *Catehismul* din 1656, acesta se redă prin *scularĭa, sculare* (Bariţiu 1879, p. 36, 41). Derivatul *sculătură* se atestă cu sensul 'ridicare' în cc$_1$ şi cu cel de 'înviere' în cp, cc$_1$, frag. tod., la Agyagfalvi şi la Viski (cf. O. Densusianu, *ilr, ii,* p. 221; cf. şi Tamás 1942, p. 109).

[35] Cu acest sens, verbul cunoaşte o repartiţie în Banat şi în sud-vestul Transilvaniei (vezi şi în CC$_1$, MO, PO, FRAG.TOD., cf. O. Densusianu, *ILR, II,* p. 224), iar înţelesurile 'a mântui', 'a absolvi' se înregistrează în Crişana (cf. DLRLV, s.v.).

[36] Cu acest sens este întrebuinţat şi verbul *a (se) scula,* în: *de la morţi se sculă* (13), cf. mgh. *fel támada,* cf. lat. *resurrexit*.

4. Concluzii. Cu toate că traduceri românești premergătoare ale textului biblic au existat deja în momentul efectuării traducerii *Catehismului* din 1648, lucrul acesta, în sine, nu înlătura toate dificultățile pe care le avea de înfruntat Fogarasi. În ceea ce privește traducerea noțiunilor desemnate de cuvintele latinești și/sau maghiare, regăsite în textele-sursă, și care circumscriu sferele spiritualității creștinești supuse analizei, autorul optează pentru diverse procedee pentru a ieși din impasul în care se găsea. De cele mai multe ori, cum era și firesc, traducătorul apelează la termeni de origine latinească (ex. *fericăciune, meserere, urăciune, spurcăciune, sculătură* etc.) sau la împrumuturi slave (ex. *vernic, prietnic, smerime, milă, milostivnic, destoinic, ispitătură, a ispăsi, a slobozi* etc.) ori maghiare (ex. *alnicie, hiclenie, biciluială, uricaș, șirag*), pătrunse, în etapele anterioare, în limba română și devenite uzuale în lexicul bisericesc. În unele cazuri, soluția adoptată constă în împrumutarea chiar din sursa maghiară întrebuințată (vezi *chiuz, chiuzluitură*). În alte cazuri, autorul se servește de termeni din alte domenii ale vieții care, în contextele date, în urma unor transferuri de sens, se încarcă cu nuanțe teologico-sapiențiale specifice universului creștin (ex. *făt, dihanie, frate, a curăți* etc.). În mod firesc, majoritatea acestor transferuri s-au petrecut deja (și) în limbile originare în care s-a scris *Biblia,* respectiv în „limbile clasice" prin care aceasta s-a răspândit sub forma traducerilor. Există însă și situații în care traducătorul însuși devine creator de terminologie, firește, în limita textului pe care îl produce, introducând derivate și compuse noi, rezultate, de cele mai multe ori, în urma calchierii (vezi *veselitură, făcătură de destul, purtătură de grijă, dădătură de har, necertătoare*). Unii dintre termenii înregistrați în *Catehismul* lui Fogarasi sunt specifici limbii române bisericești vechi, în general, sau limbii textelor românești vechi de inspirație calvină, în special, care ulterior au fost înlocuiți cu termenii consacrați prin traducerile ulterioare ale *Sfintei Scripturi*. Alții s-au păstrat în decursul veacurilor, făcând parte din lexicul limbii române liturgice și astăzi.

Sigle și bibliografie

A. Ediții de texte

Bariţiu, Georgiu. (1879). *Catechismulu calvinescu impusu clerului şi poporului romanescu sub domnia principiloru Georgiu Rákoczy I. şi II., transcrisu cu litere latine după ediţiunea II tipărită în anulu 1656, insocitu de una escursiune istorica şi de unu glosariu de Georgiu Baritiu*, Sibiu.

BB = *Biblia 1688*, ediție întocmită de V. Arvinte, I. Caproşu, Al. Gafton, Laura Manea, N. A. Ursu, 2. vol., Iaşi, 2001, 2002.

CAT.C. = *Catehismul* lui Coresi, text stabilit, studiu filologic, studio lingvistic și indice de Alexandra Roman Moraru, în TEXTE ROM., p. 19-128.

CB = *Codicele Bratul,* ediție de text de Alexandru Gafton, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2003.

CC_1 = Coresi, *Cazania I*, cca 1567; ed. Vladimir Drimba, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1998.

CC_2= Coresi, *Cazania a II-a*, Braşov, 1581; ed. Sextil Puşcariu şi Alexe Procopovici, Bucureşti, 1914.

CP = *Texte de limbă din secolul XVI* reproduse în facsimile îngrijite de I. Bianu, membru al Academiei Române. *IV. Lucrul Apostolesc. Apostolul tipărit de diaconul Coresi la Braşov în anul 1563*, Bucureşti, 1930.

CT = Coresi, *Tetraevanghelul*, Braşov, 1561; ed. Florica Dimitrescu, Bucureşti, Editura Academiei, 1963.

CV = *Codicele Voroneţean*, ediţie critică, studiu filologic şi studiu lingvistic de Mariana Costinescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.

DÎ = *Documente şi însemnări româneşti din secolul al XVI-lea*, text stabilit şi indice de Gheorghe Chivu, Magdalena Georgescu, Magdalena Ioniţă, Alexandru Mareş şi Alexandra Roman-Moraru, cu o Introducere de Alexandru Mareş, Bucureşti, 1979.

DRB = *Documente româneşti* reproduse după originale sau după fotografii sub supravegherea bibliotecarului Academiei Române Ioan Bianu, partea 1, Epoca dinainte de Mateiu Basarab (1632) şi Vasile Lupu (1634), tomul I, fasc. 1, Bucureşti, 1907.

DVL = *Dictionarium valachico-latinum. Primul dicţionar al limbii române*, studiu introductiv, ediţie, indici şi

glosar de Gh. Chivu, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2008.
FRAG. TOD. = *Fragmentul Todorescu,* text stabilit, studiu filologic, studiu lingvistic şi indice de Ion Gheţie, în *Texte româneşti din secolul al XVI-lea. I. Catehismul lui Coresi. II. Pravila lui Coresi. III. Fragmentul Todorescu. IV. Glosele Bogdan. V. Prefeţe şi epiloguri,* de Gheţie, Ion (coord.), Editura Academiei, Bucureşti, 1982.
MO = Coresi, *Molitvenic rumânesc*, cca 1567; ed. Vladimir Drimba, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1998.
NTB = *Noul Testament*, tipărit pentru prima dată în limba română la 1648 de către Simion Ştefan, Mitropolitul Transilvaniei, reeditat după 350 de ani cu binecuvîntarea înalt prea sfinţitului Andrei, arhiepiscopul Alba Iuliei, Alba Iulia, 1998.
PH = *Psaltirea Hurmuzaki* I, Studiu filologic, studiu lingvistic şi ediţie de Ion Gheţie şi Mirela Teodorescu, II, Indice de cuvinte de Rovena Şenchi, Bucureşti, 2005.
PO = *Palia de la Orăştie (1582), I., Textul*, Text stabilit și îngrijire editorială de Vasile Arvinte, Ioan Caproșu și Alexandru Gafton, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza," Iași, 2005.
PS = *Psaltirea scheiană comparată cu celelalte Psaltiri din sec. XVI şi XVII traduse din slavoneşte*, ediţiune critică de I.-A. Candrea, Bucureşti, 1916.
Tamás, Lajos. (1942). *Fogarasi István kátéja. Fejezet a bánsági és hunyadmegyei ruménség művelődéstörténetéből,* Minerva Irodalmi és Nyomdai Műintézet, Kolozsvár.

B. Dicționare

DA = *Dicţionarul limbii române*, Bucureşti, 1913–1949.
DLR = *Dicţionarul limbii române*, (serie nouă), Bucureşti, 1965 ș.urm.
DLRLV = Mariana Costinescu, Magdalena Georgescu, Florentina Zgraon, *Dicţionarul limbii române literare vechi (1640–1780). Termeni regionali*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1987.
Tótfalusi, István, *Magyar etimológiai nagyszótár* [Online: *http://www.szokincshalo.hu/szotar/* - ianuarie 2015].

C. Lucrări de referință

Gafton, Alexandru. (2005). *După Luther. Traducerea vechilor texte biblice*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza," Iaşi.
Gheţie, Ion. (1974). *Începuturile scrisului în limba română. Contribuţii filologice şi lingvistice*, Editura Academiei Române, Bucureşti.
Gheţie, Ion & Mareş, Alexandru. (1974). *Graiurile dacoromâne în secolul al XVI-lea*, Editura Academiei, Bucureşti.
ILR, II = O. Densusianu, *Istoria limbii române*, ediţie îngrijită şi traducere în limba română de J. Byck, vol. II, *Secolul al XVI-lea,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1961.
Munteanu, Eugen. (2008). *Lexicologie biblică românească,* Humanitas, Bucureşti [Online: *http://www.philippide.ro/persoane/Volume/E.%20Munteanu_ Lexicologie%20Biblica.pdf* – 10 decembrie 2012].
Pál, Enikő. (2014). *Influența limbii maghiare asupra limbii române. Perioada veche,* Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași.
Rosetti, Al. (1931). *Limba română în secolul al XVI-lea*, Editura „Cartea românească," Bucureşti.

ROMANIAN LANGUAGE IN THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY

Elena Andreea POPA
University of Pitești

Abstract: This work tries to emphasize the importance of the XIXth century with regard to the Romanian literature and its process of modernization. There are various definitions of the literary language as well as many theories of its evolution process. The first part of the XIXth century plays a significant place in the process of modernization because during this period are published important works in order to establish the rules of a unique literary language.

Keywords: Modernization, theories, rules, literature, language.

Literatura română a secolului al XIX-lea a cunoscut o evoluţie dificilă, afirmându-se destul de târziu în comparaţie cu cea europeană, fiind la graniţa dintre „două orizonturi, două modele culturale, cel Oriental, bizantin, static şi dogmatic şi cel Occidental, creativ şi dinamic, lipsit de constrângeri.” (Florea , Iacob, 2006:11).

Odată cu secolul XIX apar anumite evenimente de ordin istoric, social şi cultural care cer sincronizarea literaturii române cu cea europeană. Prin intermediul erudiţiilor ce studiază în străinătate şi aduc idei inovatoare are loc un adevărat proces de emancipare al poporului român pe toate planurile. Se doreşte unirea Principatelor Române, autonomie şi răspândirea culturii în rândul poporului român, încercându-se astfel o sincronizare pe toate planurile cu Occidentul, a cărui evoluţie era model pentru oamenii de cultură din ţara noastră.

Pornind chiar de la noţiunea de limbă literară au existat numeroase teorii dezvoltate de a lungul timpului, astfel Ion Budai-Deleanu încerca în *Dascălul pentru temeiurile gramaticii româneşti* să redea o primă definiţie a limbii literare, susţinând că:„…vorba sau limba muselor nu este altă fără limba întru care se învaţă ştiinţele. Această limbă se află la toate neamurile politice la care folosesc învăţăturile şi este în sine tot aceeaşi limbă a norodului de obşte, numai cât este mai curată de toate smintelile ce se află in limba lămurită şi adusă la regulile gramaticeşti, apoi şi înmulţită cu cuvinte obicinuite de învăţături, care nu se află in vorba de obşte”. (Budai-Deleanu, 1970:132.)

Iorgu Iordan consideră limba literară drept „aspectul cel mai desăvârşit” al limbii întregii naţiuni, consecinţă a unei continue evoluţii pe toate planurile culturale, fiind unitară faţă de limba naţională, întrucât: „Faptul se datoreşte caracterului normativ al acesteia din urmă şi conştiinţei vorbitorilor despre necesitatea de a-i respecta cu cea mai mare stricteţe normele.“(Iordan, 1954:56)

O altă definiţie sumară este redată de Ştefan Munteanu şi V. D. Ţâra care afirmă cu privire la limba literară că:„ este acea variantă a limbii naţionale caracterizată printr-un sistem de norme, fixate în scris, care îi asigură o anumită unitate şi stabilitate, precum şi prin caracterul ei prelucrat, îngrijit. Ea are o sferă largă, întrucât cuprinde producţiile şi manifestările culturale, în sensul larg al cuvântului: este limba scrierilor ştiinţifice, filozofice, beletristice, a presei, a vieţii politice, precum şi limba folosită în diferite instituţii: administraţie, şcoală, teatru etc.“(Șt. Munteanu, V. D. Ţâra,1983:16).

Meritul oamenilor de cultură ai secolului XIX-lea este acela de a lupta pentru unificarea nu doar a Principatelor Române prin lupta antifeudală şi intelectuală întreprinsă de mişcarea paşoptistă, cât şi lupta de unificare şi normare a limbii române literare.

Această luptă - începută de la sfârşitul secolului XVIII-lea prin intermediul Şcolii Ardelene - se va finaliza odată cu stabilirea normelor limbii române literare, spre sfârşitul secolului XIX-lea.

În această privinţă au existat variate opinii care au încercat să încadreze din punct de vedere istoric etapele de evoluţie ale limbii române literare.

Al. Rosetti, B. Cazacu şi L. Onu în lucrarea *Istoria limbii române literare* preferă împărţirea pe secole a limbii române literare fără a avea o anume motivare teoretică şi metodologică.

De cu totul altă opinie este Paula Diaconescu ce împarte istoria limbii române literare moderne în trei perioade semnificative demersului fixării normelor limbii literare; prima perioadă este cea paşoptistă cuprinsă între anii 1830-1860, având la bază date istorice importante Pacea de la Adrianopol(1829) şi Unirea Principatelor(1859). Intelectualii acestei perioade se preocupă de unificarea modernizarea limbii literare. Cea de a doua perioadă, după Unire(1860-1867-1875) se remarcă prin impunerea latinismului, făcându-se remarcată revista *Convorbiri literare*. Ultima etapă, cea a marilor clasici cuprinde anii de sfârşit ai secolului XIX, remarcându-se prin individualitatea stilurilor scriitorilor.

Ştefan Munteanu şi V. D. Ţâra împart evoluţia limbii literare în două etape esenţiale: româna literară veche, care începe din secolul XV până la finele secolului XVIII-lea; cea de a doua perioadă, a limbii române literare moderne se împarte în : perioada premodernă cuprinsă între anii 1780 şi 1840 se caracterizează prin laicizarea culturii, în defavoarea acţiunilor întreprinse de Biserică, accentuându-se diferenţele de dialect din scrierile literare, cu toate acestea există preocupări pentru unitatea limbii întreprinse de Şcoala Ardeleană; urmează etapa cuprinsă între 1840 şi 1880, marcată de lupta pentru normarea limbii, iar ultima perioadă(1880- 1900) are rolul de a consolida stilurile funcţionale ale limbii literare.

Secolul al XIX-lea prezintă importanţă şi când este vorba de originea limbii române literare, întrucât au existat lingvişti ce au legat apariţia limbii literare de acest secol.

Un exemplu este teoria susţinută de „ Şcoala ieşeană" conform căreia limba literară română s-a format după Unirea Principatelor, în a doua jumătate a secolului XIX, ei fiind de părere că acest fapt istoric uneşte şi limba română care până atunci folosea diverse dialecte, în funcţie de zona de proveniență a românilor.

G. Ivănescu reia această teorie argumentând că:„Formarea unei aristocraţii româneşti, distincte de popor, uneori cu origini în alte regiuni ale ţării, a dus la formarea unor graiuri specifice ei, deosebite parţial de graiurile populare, şi, în cele din urmă, la formarea unei limbi literare." (Ivănescu, 1980:499).

Lupta pentru constituirea normelor limbii române literare a fost declanşată încă de la sfârşitul secolului al XVIII-lea de către Şcoala Ardeleană, care dorea modernizarea limbii prin reîntoarcerea la limba- mamă, latina. S-a încercat astfel regăsirea latinităţii şi modernizarea limbii române literare utilizând mijloace specifice limbii latine, astfel luând naştere mişcarea latinistă care, în cazul poporului nostru,va cunoaşte trei faze: prima este faza latinismului rezonant, de început întâlnit la Dosoftei, Dimitrie Cantemir şi cronicari; faza următoare este cea a latinismului doctrinar întâlnit în perioada premodernă, iar faza latinismului extrem apare după 1840. Superioritatea limbii latine faţă de celelalte influenţe în procesul de modernizarea a limbii române a condus la acceptarea doar a anumitor influenţe dintre care limbile latine au fost principalele surse de împrumuturi.

În lucrarea *Literatura română în a doua jumătate a secolului al XIX-lea* autorii rezumă în câteva fraze trăsăturile definitorii ale literaturii secolului XIX-lea, afirmând că:„ Literatura română a secolului al XIX-lea, fără a întrerupe continuitatea firească a unei culturi care a vibrat prin timp la destinele neamului, marchează un moment de răscruce, o etapă calitativ nouă, de o mare varietate prin deschiderea spre sincronizarea cu spiritul dinamic şi modern al marilor literaturi europene. Evoluţia şi structura ei au fost determinate de

schimbările revoluţionare profunde care au traversat acest secol viforos şi care au transfigurat resorturile adânci ale întregii alcătuiri sociale şi, mai ales, ale mentalităţii şi idealurilor spirituale ale noilor generaţii. Literatura acestor ani, având la bază un program naţional statuat prin *Dacia literară*, reprezintă hotarul dintre două zone de influenţe, dintre vechea cultură orientală, cu formele ei specific medievale, şi cultura occidentală, mai dinamică şi mai deschisă evoluţiei spre valoare artistică."(Florea, Iacob, 2006:7).

Astfel reiese că la baza mişcării paşoptiste din prima jumătate a secolului XIX-lea stă programul susţinut în filele revistei *Dacia literară* de Mihail Kogălniceanu şi ceilalţi reprezentanţi paşoptişti. În *Introducţie*, Mihail Kogălniceanu îşi arată dorinţa de a avea o literatură şi o limbă unită ,,Literatura noastră are trebuinţă de unire, iar nu de dezbinare; cât pentru noi, dar, vom căuta să nu dăm cea mai mică pricină din care s-ar putea isca o urată şi neplăcută neunire. În sfârşit, ţelul nostru este realizarea dorinţei ca românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toţi." (*Dacia literară*, 2012:5).

Tot în filele revistei se îndeamnă la cultivarea unei literaturi autentice, conştientizând pericolul imitaţiei despre care autorul afirma că : ,, omoară în noi duhul naţional. Această manie este mai ales covârşitoare în literatură. Mai în toate zilele ies de sub teasc cărţi în limba românească. Dar ce folos! că sunt numai traducţii din alte limbi şi încă şi acele de-ar fi bune. Traducţiile însă nu fac o literatură. Noi vom prigoni cât vom putea această manie ucigătoare a gustului original, însuşirea cea mai preţioasă a unei literaturi." *(Dacia literară*, 2012: 5)

Kogălniceanu îndeamnă scriitorii să aibă ca sursă de inspiraţie istoria naţională care,, are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sunt destul de mari,obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice, pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alte naţii. Foaia noastră va primi cat se poate mai rar traduceri din alte limbi; compuneri originale ii vor umple mai toate coloanele."(*Dacia literară*, 2012:5).

Critica ocupă un loc deosebit întrucât va aprecia obiectiv valoarea operei: ,, Critica noastră va fi nepărtinitoare; vom critica cartea, iar nu persoana. Vrăjmaşi ai arbitrarului, nu vom fi arbitrari în judecăţile noastre literare. Iubitori ai păcii, nu vom primi nici în foaia noastră discuţii ce ar putea să se schimbe in vrajbe." (Dacia literară, 2012: 5)

Revista militează de asemenea pentru unitatea limbii şi a literaturii, fapt ce reiese din următoarele afirmaţii: ,, Aşadar, foaia noastră va fi un repertoriu general al literaturii româneşti, în care, ca într-o oglindă, se vor vedea scriitori moldoveni, munteni, ardeleni, bănăţeni, bucovineni, fieştecare cu ideile sale, cu limba sa, cu tipul său. Urmând unui asemene plan, Dacia nu poate decât să fie bine primită de publicul cititor. Cât pentru ceea ce se atinge de datoriile redacţiei, noi ne vom sili ca moralul să fie pururea pentru noi o tablă de legi şi scandalul o urâciune izgonită(…). Literatura noastră are trebuinţă de unire, iar nu de dezbinare; cât pentru noi, dar, vom căuta să nu dăm cea mai mică pricină din care s-ar putea isca o urâtă şi neplăcută neunire. În sfârşit, ţelul nostru este realizarea dorinţei ca românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toţi." (*Dacia literară*, 2012:5).

Toate aceste idealuri ajută la apropierea literaturii române de valorile celei universale; iar în ceea ce priveşte stadiul limbii române literare, o schimbare majoră are loc odată cu publicarea *Gramaticii Româneşt*i, în 1828 de către un important reprezentant al mişcării paşoptiste,

Ion Heliade - Rădulescu.

Prin această publicaţie autorul aduce schimbări majore la nivelul limbii. Combate principiul etimologic, susţinându-l pe cel fonetic, iar în cazul lexicului propune derivarea şi împrumutul ca surse de îmbogăţire. Totuşi sunt condamnate împrumuturile exagerate ca de altfel exagerările şcolii latiniste.

Reputaţia culturală a lui Ion Heliade-Rădulescu în rândul intelectualilor din prima jumătate a secolului XIX-lea a garantat succesul reformelor limbii române literare, ajutând la asimilarea normelor de unificare a limbii române literare.

Epoca modernă a limbii române literare începe cu anul 1830, iar până în 1860 corespunde perioadei paşoptiste, caracterizată drept o perioadă de tranziţie în care elementele vechi coexistă cu cele intrate recent în limbă.

Se realizează traduceri din literatura europeană , se publică manuale, apar periodic reviste, iar activitatea oamenilor de cultură se caracterizează fie prin orientarea latinistă în modernizarea limbii române literare, fie prin orientarea raţionalistă. Această perioadă este caracterizată de asemenea de inexistenţa unor norme stabilite, astfel că limba nu se manifestă unitar.

Lexicul se îmbogăţeşte considerabil, existând uneori mai multe cuvinte pentru redarea unei noţiuni, lucru ce complică adesea procesul de modernizare.

De asemenea sintaxa cunoaşte încă inadecvări datorate influenţei slavone, însă apar reorganizări în ceea ce priveşte anumite paradigme gramaticale, precum cea a verbului sau a pronumelui demonstrativ, deşi anumite diferenţe locale se păstrează deocamdată în scris.

Un alt aspect abordat în lupta pentru o limbă literară unică constă în adoptarea unui singur dialect comun tuturor românilor; în această privinţă au existat o serie de teorii care au susţinut fie graiul muntenesc, maramureşean, moldovenesc sau toate graiurile dacoromâne, din această ultimă categorie făcând parte Ion Gheţie şi George Ivănescu , conform cărora până în secolul XIX au existat mai multe dialecte dacoromâne, George Ivănescu exprimându-şi teoria astfel: „După părerea mea, a existat... o bază dialectală muntenească oricând, dar numai pentru Muntenia. Şi a existat oricând şi o bază dialectală maramureşeană, căci limba literară românească de astăzi tot a mai păstrat câte ceva din vechile maramureşenisme; între altele, pronumele *acest*(*a*); şi a existat oricând şi o bază dialectală ardelenească, moldovenească şi bănăţeană; dar, până la secolul al XIX-lea, fiecare din dialectele pomenite constituia o bază numai pentru limba scrisă în raza lui; pe când, începând din acest secol, elementele din aceste dialecte, care au pătruns în limba literară unitară a românilor, sunt mai puţine, dar se utilizează pretutindeni...“.(G. Ivănescu, *Bazele dialectale ale limbii literare române*, I, în *Convorbiri literare*, 1972, nr. 3, p. 10, apud Şt. Munteanu, V. D. Ţâra,1983: 46–47).

Cu toate acestea se adoptă dialectul muntenesc ca bază pentru limba română literare, şi chiar dacă apar opozanţi, argumentele alegerii acestui dialect sunt puternice.

În această privinţă, George Bariţiu afirma: „ voi să scriu cum ţi vorbesc, dar nu după dialectul unde m- am născut…, nici în cel ce la Bucureşti, nici în acela de la Iaşi, ci singur în acela care place mai mult urechilor mele, care însă se apropie foarte mult de limba cărţilor bisericeşti,” (Netea, 1957:32).

Acestea au constituit doar câteva dintre premisele care au stat la baza instituirii normelor limbii române literare, norme ce odată adoptate au materializat idealul oamenilor de cultură şi anume unitatea limbii române literare, deschizând orizontul marilor scriitori din cea de a doua jumătate, perioada marilor clasici.

BIBLIOGRAFIE

Budai-Deleanu, Ion, *Scrieri lingvistice*, ediţie de Mirela Teodorescu, I. Gheţie, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1970.

Dacia literară, Nr. 1-2 (100-101) anul XXIII (serie nouă din 1990),Iaşi, 2012.

Diaconescu, Paula, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne*. Partea I. *Probleme de normare a limbii române literare moderne (1830–1880)*, Bucureşti, CMUB, 1974.

Florea,Ghiţă;Iacob, Simona, *Literatura română în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*. Ediţia a 3-a, Bucureşti, Editura Fundaţiei „România de Mâine", 2006.

Gheţie Ion, Seche Mircea, *Discuţii despre limba română literară între anii 1830-1860,* în *Studii de istoria limbii române literare, I, Secolul XIX*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969.

Iordan, Iorgu, *Limba literară. Privire generală*, în LR, III, nr. 6, 1954.

Ivănescu, George, *Istoria limbii române*, Iaşi, Editura Junimea, 1980.

Munteanu, Şt., Ţâra,V. D., *Istoria limbii române literare*, Bucureşti,E.D.P., 1983.

Netea V., *Ideile despre limbă ale lui George Bariţiu, până la 1848*, în LR, nr5, 1957.

Rosetti, Al., Cazacu, B., Onu, L., *Istoria limbii române literare*. Vol. I. *De la origini până la începutul secolului al XIX-lea*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Minerva, 1971.

THE LITERALITY OF THE JUXTAPOSITION OF BLANCHOT, MAGRITTE AND DE CHIRICO

Patricia APOSTOL
University of Bucharest

Abstract: The irruption of resemblance is independent from the ressemblances inventory. Resemblance, as we propose here with the pretexts Blanchot, Magritte, de Chirico, is a a mode of action, not of passivity, of presence and not of representation. The literal operation of putting together heterogeneous, distant elements, becomes a mise en ressemblance.

Keywords: litterality, resemblance, enumeration, silence, Blanchot

Blanchot, pe de o parte, Magritte și de Chirico, pe de altă parte, ca spații intermediare conectate într-un raport de interacțiune, sunt pretextele noastre pentru o abordare a asemănării indiferente asemănărilor, o asemănare antrenată de imperativul conexiunii și antrenând o rețea de conexiuni în interiorul căreia Blanchot, Magritte și de Chirico ca noduri devin asemănători. De la literalitatea ca eveniment al iruperii sensului la fiecare dintre cei trei, ne deplasăm spre literalitatea ca mod de manifestare al asemănării lor.

1. *Blanchot, Magritte, de Chirico* – o enumerație literală

Formula literală, spațială a juxapunerii lui Blanchot, Magritte și de Chirico este enumerarea lor. Sensul acestei formule nu este anterior ei, ci vine direct din experimentarea ei prin punerea în relație a elementelor Blanchot, Magritte, de Chirico. Această experiență, care ia forma enumerației, produce „recunoașterea non-mimetică, ludică a literalității, aliaj tulburător și stimulant de termeni ai căror « referenți sunt totuși fără legătură » ”[1]. Enumerația nu este o simplă operație retorică de marcare a coliziunii Blanchot - Magritte, de Chirico. Ea marchează coliziunea fără a fi însă expresia ei, un gest decorativ și static posterior acesteia, ci unul productiv, dinamic: enumerația este însăși formula conceptuală a coliziunii, simultană acesteia.

Prin enumerație alăturăm elemente deja alăturate: Blanchot, prin șarja vizuală, prin intensitatea pe care o cuvintelor, și-i apropie pe Magritte și de Chirico. A alătura prin enumerație elemente deja alăturate în afara enumerației nu este un gest tautologic, ci o cartografiere, o punere în pagină a elementelor a căror apropiere, odată marcată, începe să se transforme în asemănare. Asemănarea pe care o avem în vedere este spațiul de ecouri la care trimite apropierea dintre cei trei marcată prin enumerare. Această apropiere vine din asemănări inventariabile în jurul temei liniștii (Blanchot, Magritte și de Chirico produc o tăcere logoreică.)[2] și se dirijează spre asemănare: asemănări -> apropiere -> asemănare.

Povestirile lui Maurice Blanchot produc un tip special de imagine, complet diferită, în mecanismul ei de producere și de menținere, de imaginea literară, deși are loc în „spațiul literar”. Posibilitatea enumerării celor trei creatori este declanșată tocmai de absența, în povestirile sale, a unei restricții: aceea de a nu putea vorbi despre imagine în literatură decât metaforic. Dacă într-un text realist aceasta restricție este firească, organică descrierii (nu este nimic revoltător în a califica metaforic drept „imagine” interiorul unei camere, înfățișarea unui personaj), în povestirile lui Blanchot ea este pusă sub semnul intrebarii.

[1] Anne Sauvagnargues, în prefața la François Zourabichvili, *La Littéralité et autres essais sur l'art* , Paris, PUF, 2011, p. 27

[2] Nu ne vom ocupa aici de problema asemănărilor lor, ci urmărim problema asemănării.

Intr-un text realist si chiar hiperrealist, obiectele sunt evocate și, astfel, îndepărtate de cuvintele care le poartă. Această îndepărtare a obiectului de cuvîntul său provoacă îndepărtarea cititorului de imagine. În spațiul gol (al indepărtării) dintre cuvant și obiect se deschide o încercare de păstrare a apropierii lor: cititorul indepartat de imagine nu mai poate decât să-și imagineze obiectele. Imaginația vine tocmai să remedieze absenței imaginii, însă nu poate recupera imaginea, căci intervine între cititor și text tocmai ca o recunoaștere și o consolidare a pierderii imaginii. Cititorul îndepărtat (mai întâi, de imaginea literară, adică de textul evocator de obiect, iar apoi de obiectul însuși, absenteificat prin textul evocator) nu poate să citească și să privească fără să-și imagineze; el pierde pasivitatea sa de cititor-privitor, o pasivitate activă, încercând să readucă imaginea, printr-o activitate pasivă.

În povestirile lui Blanchot, obiectele sunt, dimpotrivă, invocate, ceea ce le prezentifică, în configurarea unor imagini *ca* la Magritte și de Chirico.[3] Disponibilitatea de a nara și a figura a acestor texte este deja orientată spre eșec (un eșec râvnit) ; ele *reușesc să eșueze* în a arăta cu adevărat, rămânând abstracte. Literal ar fi, așadar, tocmai un text a cărui tăcere ca exigență ultimă nu este urmarită pentru ea însăși, ci ignorată și recuperată tocmai prin deturnare, prin logoree. Povestirile lui Blanchot nu dau nimic de imaginat, tocmai pentru că, invocând obiectele, le aduc deja în vizualitatea și vizibilitatea lor.

2. Blanchot - Magritte, de Chirico: o asemănare literală

Întrebându-ne asupra statutului special al imaginii în povestirile și romanele lui Maurice Blanchot, am putea urmări schimburile dintre Blanchot, pe de o parte, și Magritte și de Chirico, pe de alta parte, ecouri care nu apar ca manifestări ale asemănărilor, ci ale asemănarii produse prin însăși punerea lor laolată, adică ale *punerii* lor *în asemănare*. Studiul acesta nu îi vizează pe Blanchot, pe Magritte și pe de Chirico, nu vizează operele lor în importanța lor intrinsecă, într-o logică a descoperirii literalității fiecăreia și a demonstrației asemănarilor lor, ci propune conexiuni ale singularităților, într-o logică productivă, fiind orientată spre relațiile lor, spre fluxul care-i cuplează pe aceștia într-un raport de interacțiune. Avem în vedere, așadar, nu trei elemente (B – M – C), ci cu două raporturi între aceste trei elemente: B – (M – C).

Sub violența întâlnirii cartografiate prin enumerație are loc asemănarea lor. Enumerația marchează acea recunoaștere aristotelică, surpriza fascina(n)tă a unei „recunoașteri non-mimetice”[4], a unei recunoașteri inaugurale, construite: nu recunoașterea unui conținut prealabil, ca întoarcere spre un deja-văzut care ar fi reflectat, ci un gest care survine, evenimentul unui raport de asemănare care se instaurează indiferent de prezența sau absența asemănarilor.

Operația de producere semantică - pe care Ricoeur o numește metaforă! - redistribuie aceste predicate fără legătură dar puse în legătură: acestea nu-și schimbă doar proprietățile, ci se transformă ele însele, observă Anne Sauvagnargues[5]. Deplasându-ne spre operația pe care o presupune asemănarea, am putea spune că asemănarea nu este rezultanta inventarului asemănărilor elementelor (comunicarea între proprietățile lor), ci se instaurează prin însăși metamorfoza unui element în celălalt. Asemănarea este deci o operație care se constituie nu prin ceea ce posedă elementele ei, ci prin ceea ce ele devin; altfel spus, urmând-o pe Anne Sauvagnargues în definirea literalitatea la Zourabichvili, asemănarea ar fi o operație care nu

[3] Asemănarea este o consacrare a distantei, a categoriilor ireconciliabile: calificand doua lucruri drept asemanatoare le pastram in implicitul diferentelor lor. Nu ne vom ocupa însă aici de diferența pe care o produce asemănarea.

[4] François Zourabichvili insistă asupra acestei recunoașteri non-mimetice, ca operație de devenire, un joc constituant între predicate care capătă sens în chiar cursul acestei operații.

[5] În prefața la François Zourabichvili, op. cit., p. 27.

ține de contaminarea proprietăților, ci de imanența producerii sensului ca eveniment: sensul nu este anterior actului de gîndire, ci, dimpotrivă, este rezultatul lui. Această distribuție a sensului ca eveniment în care ar consta, după Zourabichvili, literalitatea, este totodată nucleul asemănării, dar nu pentru că asemănarea și literalitatea ar fi două câmpuri tangente sau secante, ci în calitatea lor de câmpuri concentrice.

Mai întâi, evenimentul trebuie înțeles nu ca faptă reală care se petrece, ci, așa cum spune Anne Sauvagnargues, în calitatea lui de putere problematică de reconfigurare a câmpului; apoi, nu trebuie văzut fenomenologic în unicitatea lui, în perpetuul început al lui același, în schimbarea decisivă, ci în multiplicitatea lui, în „vertijul rupturii", ca pentru Deleuze și Foucault, în imposibilitatea lui de a schimba ceva, din moment ce „el *este* schimbarea absolută.[6]

Blanchot, Magritte si de Chirico literali

Ne vom deplasa atenția de la formula binară a raportului dintre Blanchot, pe de o parte, și Magritte și de Chirico, pe de altă parte, la o formulă ternară, prin care vom urmări literalitatea la fiecare dintre cei trei. Odată ajunși în punct - al descrierii modului de funcționare a elementului comun – ne vom confrunta cu evidența de a citi elementul comun în invaliditatea lui, într-o teorie a asemănării.

3.1 Blanchot literal

„Literalitatea" este un concept pe care textele lui Blanchot însele ne obligă să-l regândim, detașându-l de abordările lingvistice, pragmatice si stilistice care asimilează literalul denotației, sensului propriu (opus celui figurat). Ne vom apropia așadar de abordările deleuziene din *Mii de platouri, Kafka. Pentru o literatură minoră*, din postfața (intitulată "Bartleby ou la formule") cărții *Bartleby* de Melville, din cursul său din 27 mai 1980, unde insista împotriva interpretării delirului președintelui Schreber. Dacă Fontanier, Max Black, I. A. Richards, Barthes, Ricœur, Todorov, Kristeva nu au în vedere un literal autonom, ci numai un literal ca anticameră a conotației, Deleuze renunță la cuplul *sens propriu - sens figurat*, interesat de un literal pe care îl plasează dincoace de distribuția duală a sensului. Această abordare este importantă pentru că scoate literalul de sub incidența ne-literarului.

Câmpul literalității nu are o definiție, ci mai multe definiții care conlucrează, acumulându-se pe măsură ce îl investigăm. Ne vom ocupa aici doar de una dintre acestea : în linia lui François Zourabichvili din *Litteralité et autres essais sur l'art* (dar și din câteva articole), putem să definim provizoriu literalitatea ca fiind „proximitatea cuvinte-lucruri" și să o circumscriem prin conceptul de *mots-choses*: cuvintele instaurează direct, violent și naiv o lume.

Dacă Blanchot scrie „închidere", trebuie să citim „deschidere", dacă el scrie „schimbare", ne face să citim „nici cea mai mică schimbare", dacă scrie „natural" sau „familiar", ne face să citim „ciudat", chiar „monstruos", dacă scrie „opacitate", citim „lumină orbitoare", dacă scrie „a nu vorbi", citim „a vorbi" sau „mai puțin decât a nu vorbi", dacă scrie „liniște", avem de citit „angoasă", dacă scrie „apropiere", „înaintare", acem de citit „îndepărtare", „recul". Ce se întâmplă? Avem de-a face cu o scriitură consacrată lecturii, dar nu în sensul lui „ a scrie pentru a fi citit", ci : Blanchot, scriind un cuvânt care-și convoacă contrariul pentru ca cititorul să aibă de-a face cu acest contrariu este tocmai un autor ce renunță la autoritatea sa pentru a autoriza cititorul. Un cuvânt scris este un cuvânt căruia

[6] Ibidem, p. 35

Blanchot îi epuizează tot spectrul de intensități semantice prin simplul gest de a-l arăta, este un cuvînt epuizat, violat, care nu mai poate funcționa pentru el însuși, ci numai ca un cuvânt-instrument declanșându-și contrariul. De fapt, Blanchot nu atribuie cuvântului un alt sens, un sens pe care cuvîntul nu îl are deja ci, exploatându-l, îi găsește dualitatea semantică și se instalează pe prag. Dinspre acest prag, un cuvânt scris (ales, vizibil), în loc să se refere la o lume, își cheamă/atrage imediat contrariul rezonant. (Avem de-a face cu un raport de la cuvânt la cuvânt în interiorul aceluiași cuvânt.) Acest contrariu este cel care invocă lumea, referentul:

cuvânt scris (vizibil) -> contrariul său -> lume

Cum reușește Blanchot să-l facă pe cititor să citească „deschidere" în „închidere" (*în*, nu *în loc de*) ? Cuvîntul scris de Blanchot este un cuvânt declanșat, la rândul lui, prin parcurgerea întregului spectru semantic al unui cuvânt anterior acestuia, al un contrariu inițial; acest cuvânt scris este contrariul cuvântului care l-a convocat să apară în pagină, este *celălalt* vizibilizat. A da de citit „deschidere" în cuvîntul „închidere" este a se întoare spre deja-contrariu, spre acel cuvânt care, odată parcurs spectrul său semantic, a antrenat cuvântul scris „închidere" și pe care cititorul îl recuperează în procesul său de investire semantică pe dos, proces inițiat de Blanchot însuși și căruia cititorul nu-i poate scăpa:

deja-contrariu (invizibil) – cuvânt scris – contrariu (invizibil) - lume

Cum putem afirma literalitatea unui text ale cărui cuvinte le considerăm ca declanșate de și declanșîndu-și contrariul ? Cum rămâne cu literalitatea dacă avem de citit „închidere" acolo unde este scris „deschidere" ? Așa cum arătam mai sus, contrariul nu înlocuiește cuvântul scris, venind din altă parte, ci, venind din cuvîntul scris, îl dublează. Deocamdată vom spune că literalitatea acestui text scriitură-lectură stă în capacitatea cuvântului-contrariu de a anima imediat lumea (capacitate auctorială-lectorială) : autorul este cel care îl provoacă pe cititor să anime lumea – în sensul a ceea ce am afirmat mai sus. Cuvântul scris pentru a fi citit drept contrariu, odată citit în dualitatea lui, convoacă imediat lumea.

3.2 Magritte literal

Parti pris-ul figurativ al lui Magritte, restituindu-ne fidel aparențele obiectelor, produce o explozie a obiectului, în timp ce acesta se opacizează (tace). Violarea raporturilor de mărime, poziție, perspectiva, lumina, alternanta ne introduce, așa cum spune Breton, într-o „figurare secundă"[7], care permite „să conjugi dintr-o aceeași privire" sensurile propriu si figurat. Operația de re-obiectivare a obiectelor, prin exploatarea obiectului familiar, antrenează o dezgolire a acestuia: sensul figurat ii devine natural, propriu, plasându-ne in literalitatea textelor lui Blanchot. De altfel, funcția acestor obiecte familiare este de a produce ceea ce Magritte numește „imagini poetice vizibile".

3.3 De Chirico literal

De Chirico recuperează, de asemenea, statutul original al obiectului. Atât apariția manechinelor lui de Chirico cît și irumperea statuară, rece, a figurilor blanchotiene, se înscriu in tema pietrificarii și a dimensiunii evenimentiale a spațiului: „a avea loc". Ca la Blanchot, tablourile lui de Chirico țin de o „spectralitate picturală", adică „efectul de stupoare produs prin logica discursului narativ si figurativ", spune Pierre Barucco, caracterizând aceasta ștergere a referințelor obișnuite drept un „avènement plutot qu'un événement".[8] Discontinuitatea sintagmatică a spațiului literar blanchotian, privilegierea raporturilor

7 Andre Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 347

8 Giorgio de Chirico, *Valori plastici*, aprilie-mai 1919, apud Pierre Barucco, *Le Fracas et le silence. Du Futurisme à la Métaphysique* de De Chirico, Marseille, Via Valeriano, 1993, p. 129

paradigmatice corespund, la de Chirico, dislocşrii peisagiste în care discreția dezechilibrării spatiului (provenită, printre nefireascul compoziției în planuri înclinate) antreneaza un vertij topografic lejer și radical în același timp. De asemenea, suprafata nu este rezistentă, ci moale, confundându-se cu înăuntrul, ca în textele lui Blanchot, care au o substanță a suprafeței, o substan/ă superficială.

Concluzie : de la elementele literale juxtapuse la elementele juxtapuse devenind literale

În secțiunea precedentă am văzut că literalitatea este elementul comun care îi face pe Blanchot, Magritte și de Chirico să semene și, astfel, să se apropie. Acest drum firesc dinspre asemănare (privind un anume tip de liniște la cei trei – o liniște logoreică – care ar fi conceptualizat prin literalitatea) spre apropiere este însă bulversat, întrerupt de ceva: Blanchot dă cuvintelor o intensitate vizuală arătând brusc o imagine care nu este alteritatea obiectului ci un alt obiect, ceea ce-i cheamă brusc pe Magritte și pe de Chirico. Cu alte cuvinte, Blanchot și-i aprop(r)ie pe Magritte și de Chirico înainte de orice asemănare, în afara oricăror asemănări inventariabile : Blanchot, Magritte et de Chirico puși împreună încep să semene, adică să devină literali. Desigur, această literalitate *devenită*, sinonim al asemănării produse prin juxtapunere, este complet diferită de cea inițială care provoacă juxtapunerea. (Nu vom insista aici asupra ipostazelor literalității)

Așadar, Blanchot nu seamănă cu Magritte și de Chirico, ci trimite brusc la ei, *începe să* semene cu ei, deschizând liniile de conexiune, ceea ce creează asemănare. *Punerea în asemănare* i-ar plasa pe aceștia într-un raport de interacțiune contină care ar dubla raportul de „reprezentare" în care i-ar situa asemănările; astfel, putem urmări asemănarea dincolo de asemănările care, odată inventariate, o opresc.

De la o literalitate ca nume sub care așezăm problema sensului ca irupție, a liniștii antrenate de logoree, în evidența unei afirmații zgomotoase (opuse liniștii care ocultează – ermetice și ezoterice) și situăm astfel asemănările, ne îndreptăm spre o literalitate ca mod de manifestare al asemănării (indiferente față de asemănări, declanșatoare a diferențelor**)**. Trecem, de fapt, de la literalitatea lui Blanchot, a lui Magritte și a lui de Chirico, prin literalitatea formulei spațiale care-i apropie – enumerația – spre literalitatea juxtapunerii, sub acțiunea căreia elementele juxtapuse devin literale.

Bibliografie

BARUCCO, Pierre, *Le Fracas et le silence. Du Futurisme à la Métaphysique* de De Chirico, Marseille, Via Valeriano, 1993

BRETON, André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965

DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, 1975, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions du Minuit.

……..., 1980, *Mille plateaux*, Paris, Éditions du Minuit.

MELVILLE, Herman, *Bartleby*, Paris, Flammarion, 1989, postface de Gilles Deleuze

ZOURABICHVILI, François, *La Littéralité et autres essais sur l'art* , Paris, PUF, 2011

Lucrări electronice și site-uri Internet

http://www.revue-klesis.org/pdf/F-Zourabichvili.pdf

www.2.univ-paris8.fr, - , La voix de Gilles Deleuze en ligne [en ligne] (Cours de Gilles Deleuze à Vincennes « Anti-Œdipe et autres réflexions », du 27/05/1980 – 1, transcription de Frédéric Astier : 37'33) ; disponible sur www.2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=68 (consultat pe 13 februarie 2015)

*Acest articol a beneficiat de suport financiar prin proiectul ‚Rute de excelență academică în cercetarea doctorală și post-doctorală – READ", contract nr. POSDRU/159/1.5/S/137926, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin programul Operational Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013"

FEMININE CONFESSION LITERATURE. HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU, *ARABESCUL AMINTIRII*

Elena FILOTE (PANAIT)
"Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The confessional texts of the novelists come to complement their fictional works, acting as deeds of life and creation. The autobiographic pact is, nonetheless, frequently transgressed in such writings, as the author does not always present the truth, but rather a remoulding of his/ her life. Traditionally associated with the feminine literary paradigm, the confessional writing functions as compensation in rapport with reality, and it is characterised by intimism, openness towards eroticism, acute sensitivity and an infinitesimal dilution of the sensations.
With the posthumous publication in 1986 of the texts comprised in ***Arabescul amintirii****, an epic project of Hortensia Papadat Bengescu aiming at the publication of an autobiographically-inspired book was finally made possible. These "disguised memories" under the mask of an ordinary character, the Little Girl (Fetița), the author's alter ego, may be also read as a meta-writing, feminine par excellence, since they employ the main axes specific to Bengescu's prose discourse.*

Keywords: confessional literature, feminine writing, autobiography, autofiction, abysmal psychology

Literatura confesivă se încadrează în categoria mai generală a scrierilor memorialistice, cercetate în ultimii ani pentru relevanța lor estetică, ontologică, ideologică etc. asupra biografiei și, mai ales, asupra operei unei personalități. Textele confesive (jurnal intim, autobiografie, memorii, amintiri, corespondență, dar și anumite declarații sau mărturisiri cu miză personal-artistică făcute în presă, cu ocazia unor anchete etc.) moștenite de la un scriitor, autor al unei opere literare, devin complementare textelor sale de ficțiune, interesând prin valoarea documentară, ca dosare de existență, dar și de creație. Scrierile autobiografice devin astfel „(…) O punere în criză a propriului scris, a propriei biografii. Marea capcană, la granița dintre real și fictiv, ca orice viață, ca orice literatură, ca orice viață mărturisită, în scris"[1]. O mișcare inversă, dinspre operă spre biografie (spre datele inconștientului autorului artist, mai ales), propune psihocritica de tipul celei practicate de Charles Mauron, în scopul unei lecturi a vieții la lumina operei ficționale a scriitorului.

Pe lângă autobiografiile și confesiunile celebre, precum cele ale Sf. Augustin, Montaigne, Pascal sau J.J. Rousseau, istoria universală a genului a reținut numeroase alte texte prin care modelul de scriitură intimă canonic este subversiv deconstruit, „pactul autobiografic" este uneori încălcat cu perfidie și autorul prezintă nu adevărul despre viața sa, ci o remaniere a acesteia. E practicat la nivelul unor astfel de texte un dozaj subtil de ipocrizie și sinceritate, biografia este recreată, rafinată prin subiectivitatea memorialistului. Prezentat ca alteritate, eul este remodelat, redefinit. De aici, de la textele care sunt declarate de autorii înșiși drept diferite forme de biografie (autobiografie, memorii, amintiri, jurnal), deși abaterile de la realitatea biografică sunt evidente, și până la scrierile artistice puternic amprentate de biografic, dar etichetate ca ipostaze ale ficțiunii (roman, nuvelă etc.) nu a fost decât un pas,

[1] Mihăieș, Mircea, *De veghe în oglindă*, Ediția a II-a, revăzută, Editura Cartea Românească, București, 2005, p. 23.

astfel încât, la sfârșitul anilor ’70, Serge Doubrovsky a legitimat existența autoficțiunii, ultim avatar al practicii confesive, definind-o ca punere în ficțiune a vieții personale. Învestită cu funcție de (auto)cunoaștere, literatura reține dramele interioare ale scriitorilor, sondate cu eșecuri sau cu momente de iluminare. Prin romanul care evocă un univers particular, autorul se comunică şi generează, în acelaşi timp, un acut sentiment al efemerităţii, ce încalcă dinamica universului real, coerent, afirmându-l pe cel asimetric, „felia de viaţă” , „ciobul de existenţă” care, descriind intimitatea, induce sentimentul autenticităţii. ,,Nota comună între cele două specii literare – romanul şi autobiografia – constă în construcţia şi ierarhizarea lucidă a lumii morale în cadrul căreia Personajul este pus să acţioneze ca un argument auctorial, ceea ce permite efectuarea unor adânci sondaje analitice. A te analiza în profunzime înseamnă a te reconstitui până la ultimul detaliu”[2].

Finalitățile scriiturii confesive (cu miză autobiografică) pot fi multiple, de la caracterul documentar, testamentar, până la vizionarism și didacticism, după cum observă Eugen Simion: ,,Dar scriitura autobiografică? Prin ce se deosebește, în definitiv, de celelalte? Prin caracterul ei testamentar, cum s-a spus de atâtea ori, și încă prin ceva: prin caracterul ei închis, și (…) profetic.

I-aș spune, mai adecvat, cred, naturii ei: prin caracterul ei didactic, prin voința de a se oferi ca model de existență”[3]. În treacăt, să reținem și explicațiile retorice pe care Mircea Iorgulescu le dădea interesului frenetic pentru lectura scrierilor memorialistice, încă înainte de căderea regimului totalitarist: „(…) Să fie pentru că omul contemporan are un viu sentiment teatral al vieții, ceea ce implică o conștiință a existenței culiselor, de unde, natural, curiozitatea de a afla ce s-a petrecut, ce se petrece și chiar cum se petrece «acolo», «în spatele ușilor închise»? (…)Să fie pentru că, într-o lume standardizată și masificată, toate aceste conserve de viață trăită, care sunt memoriile, confesiunile, amintirile, autobiografiile, îi compensează, îi revitaminizează deficitul de trăire personală?”[4]. Interesant este și punctul de vedere al unei cercetătoare contemporane, care justifică febrilitatea cu care este receptată literatura confesivă în următorii termeni: ,,Apetența pentru scrierile care recuperează autorul, cu tot cu biografie și context, generează scurtcircuitarea momentană a scrierilor evazioniste și oroarea de ficțiuni/utopii, care jucau un rol compensator în ordinea distopiei realului”[5].

Literatura memorialistică românească își are originile, după unii cercetători și istorici literari, în scrierile medievale ale cronicarilor moldoveni și munteni, cunoscând o înflorire spectaculoasă în secolul al XIX-lea, dat fiind primatul subiectivității și al sensibilității postulat de romantici, precum și moda călătoriilor și a corespondenței particulare specifică epocii. Dar abia în secolul al XX-lea, scriitura memorialistică va căpăta conștiință de sine, acum apărând la noi și primele studii de analiză a poeticii genului. Opțiunea pentru autenticitate, ca principiu guvernator al unei opere literare, a unei întregi generații de scriitori din perioada interbelică a favorizat dezvoltarea unei literaturi a intimității, a experienței directe și a intransigenței existențiale: ,,(…) Sinceritatea devine în felul acesta principiul moral și cultural al unei întregi generații de dreapta”[6]. La începutul secolului al XX-lea, în urma marilor descoperiri științifice (descoperirea razelor X, teoria cuantică, relativitatea, descoperirea atomului etc.), ,,(…) omul

[2] Vrabie, Diana, *Descifrări în poetica eului*, în ,,Limba Română”, Nr. 4-6, anul XVII, Chișinău, 2007, disponibil pe http://www.limbaromana.md.
[3] Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, volumul I, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008, p. 72.
[4] Iorgulescu, Mircea, *Ispita memorialistică*, în ,,Caiete critice”, nr. 1-2, 1987, *Literatură și confesiune*, pp. 7-8; articolul în întregime se află la pp. 7-11.
[5] Dinu, Adela, *Diaristica feminină românească*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2012, p. 44.
[6] Manolescu, Ion, *Literatura memorialistică. Radu Petrescu, Ion D. Sîrbu, N. Steinhardt*, Antologie, prefață, dosare critice, comentarii, note și bibliografie adnotată de Ion Manolescu, Editura Humanitas, București, 1996, p. 6.

trebuie să se resemneze cu ideea că trăiește într-un univers al probabilităților, supus hazardului și fără șansa de a se mai raporta la un adevăr unic și imuabil. Dacă și-a asumat, începând cu Renașterea, un univers infinit, dar stabil, ființa umană se vede acum confruntată cu forțe neliniștitoare și e obligată să-și caute alt fel de repere. Nici «eul» nu se poate sustrage acestei relativizări. El împrumută de la romantism forțarea limitelor subiectivității unde risipirea de sine era practicată cu scopul de a se întoarce îmbogățit spre miezul neabandonat al ființei sale. Dar în modernism direcția centripedă e dominantă, fiind refuzat orice principiu integrator”[7].

Prin excelență, scriitura confesivă a fost asociată de cercetători[8], atât din perspectiva patriarhală, cât și din cea a ginocriticii, paradigmei artistice feminine, din cauza unor „puncte slabe” imputate unor astfel de texte, precum intimismul, deschiderea spre erotism, acuitatea sensibilității, diluarea infinitezimală a senzațiilor. Permanent „de veghe în oglinda cu o singură imagine”[9], scriitura intimă feminină este expresia unui „cult solitar față de sine”[10]. Scrierile confesive feminine joacă un rol compensatoriu în raport cu realitatea, la nivelul căreia sfera lor de acțiune și de influență a fost de-a lungul unei întregi istorii destul de limitată; personalitatea refulată își găsește în dinamica scriiturii intime o adevărată „piață de desfacere”. Date fiind destinul său istoric și social marcat de marginalizare și condamnarea sistematică la anonimat, femeia își scrie viața („cu propriul trup”, după formula criticii literare feministe) pentru a-i da acesteia un sens, *bios-grafia* îi permite „(…) să se sustragă unei vieți «trăite în banalitate» sau «uitării» și să «se insereze în Istorie, să-și salveze părticica sa de istorie»”[11]. Femeia se complace în jocul narcisiac al demersului confesiv în speranța depășirii unei crize ontologice, alimentate de conștiința scindării sinelui: scrisul la persoana I, egografia, se prezintă în cazul femeilor ca o confruntare cu imaginea speculară a Celuilalt.

Femeia-scriitor a perioadei interbelice cultivă, în spiritul vremii, o proză autocentrată, psihologizantă, deci intimistă, dând naştere unei direcţii de interpretare ce consideră în epocă drept „feminin” tot ceea ce sondează abisurile psihicului uman, tot ceea ce valorifică tehnica detaliului (ne)semnificativ. Dintre scriitoarele interbelice, puține sunt cele care au dorit și au reușit să publice scrieri autoconfesive, cele mai importante jurnale feminine interbelice aparținând, paradoxal, unor autoare care nu și-au încercat condeiul și în spațiul literaturii de ficțiune (Alice Voinescu, Jeni Acterian, Alice Botez, Pia Alimăneștianu ș.a.). Scriitoarele care au reușit să se impună în peisajul literar al epocii interbelice au scris, unele, memorii sau amintiri pe care le-au publicat la vârsta senectuții, sau, dată fiind respingerea oricărei manifestări estetice a intimismului de către corifeii „realismului socialist” din perioada comunistă, le-au încredințat spre păstrare și eventuală publicare postumă unor cunoștințe, prieteni de nădejde, rude etc. Din păcate, nicio autoare interbelică nu și-a publicat jurnalul, deși „Perioada cea mai favorabilă pentru evoluția jurnalului în România a fost în jurul anilor

---

[7] Ursa, Anca, *Metamorfozele oglinzii. Imaginarul jurnalului literar românesc*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006, p. 29.

[8] „ Dans le cas particulier de l’autobiographie, il n’était pas toujours aisé de faire coïncider le geste autobiographique des femmes avec les définitions usuelles de l’autobiographie. Repérer des spécificités revenait souvent à légitimer des écarts”. - „În cazul particular al autobiografiei, nu e întotdeauna ușor să suprapunem actul autobiografic al femeilor cu definițiile obișnuite ale autobiografiei. A-i identifica specificitățile presupune adesea a-i legitima distanțările.” (trad. n.) − Lecarme-Tabone, Eliane, *L’autobiographie des femmes*, în „Fabula-LhT”, n° 7, *Y a-t-il une histoire littéraire des femmes?*, aprilie 2010, URL : http://www.fabula.org/lht/7/lecarme-tabone.html.

[9] După fericita exprimare a lui Mircea Mihăieș din *De veghe în oglindă*, ed. cit., p. 19.

[10] Beauvoir, Simone de, *Al doilea sex*, vol. II, Ediția a II-a, Trad. De Diana Crupeschi, Editura Univers, București, 2004, p. 84.

[11] Kristeva, Julia, *Geniul feminin*, Vol. I, *Viața. Hannah Arendt sau acțiunea ca naștere și ca stranietate*, Traducere de Beatrice Stanciu, Postfață de Caius Dobrescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2004, p. 70.

’30 ai secolului al XX-lea. Atât scriitori, cât şi oameni politici, intelectuali de formaţii diverse, artişti, îşi asumă funcţia de diarişti”[12].

Este cunoscut faptul că „marea europeană”[13] a anilor ’30, Hortensia Papadat-Bengescu, a ţinut un jurnal, din care au fost publicate însă până acum numai fragmente[14]. Faptul că nu a consimţit publicarea acestuia e explicat prin „primejdia să dea peste el cei ce sunt zugrăviţi”[15]. „Jurnalul acestei femei aproape bătrâne care s-a impus în lumea tinerilor bărbaţi interbelici ar trebui să fie un document pasionant. Din păcate, deşi a fost scris − dezordonat, cu mari întreruperi, cu notaţii când lungi, când aproape stenografice, cum am aflat de la domnul Dimitrie Stamatiadi − el nu s-a publicat încă. Munca de transcriere ar cere un efort analog celui care s-a făcut pentru apariţia *Agendelor* lui Lovinescu. (…) Ceea ce izbeşte, comparativ cu jurnalele de creaţie ale domnilor din epocă, este lipsa totală de interes pentru cancanurile literare şi luptele literaţilor. Universul interior al autoarei pare aproape fără căi de acces către exterior. Este incredibil că după mai bine de un secol şi un sfert de la naşterea singurei noastre scriitoare «clasice», adică intrată deplin în conştiinţa cititorilor, jurnalul ei nu este încă publicat, deşi există.”, constată cu îndreptăţită amărăciune Ioana Pârvulescu[16]. La solicitarea lui George Călinescu, Hortensia Papadat-Bengescu a scris în 1937, pentru „Adevărul literar şi artistic”, o scurtă autobiografie, în care îşi sintetizează destinul uman şi artistic „cu simţirea cuvioasă a cuminecăturii, dezgolire şi sfială de sine”[17]. Încă de la început, scriitoarea îşi declară aici neputinţa de a disocia biograficul de propria operă: „(…) autobiografia mea literară cu cea personală se confundă inextricabil. Unitate şi dedublare: cu fiece moment de viaţă îmi trăiesc existenţa artistică – totuşi nimeni nu şi-a izolat mai absolut eul artistic de existenţa cursivă. În chiar momentul de totală identificare, un instinct adăposteşte în mine, cu grijă, cele două conflicte inseparabile”[18].

În 1986, în colecţia „Capricorn” a *Revistei de Istorie şi Teorie Literară* a apărut, ca supliment anual, volumul *Arabescul amintirii*, etichetat pe pagina de titlu drept „roman memorialistic”[19], o ediţie îngrijită, prefaţată şi adnotată de nepotul autoarei, Dimitrie Stamatiadi (1943-2004). Volumul reuneşte 20 de texte disparate, unele publicate de Hortensia Papadat-Bengescu de-a lungul vremii, între 1933 şi 1946, în diferite reviste (*Sburătorul*, *Viaţa românească*, *Revista scriitoarelor şi scriitorilor români*, *Democraţia*, *Revista română*, *România literară*, *Vremea*), altele apărute postum în reviste precum *Manuscriptum* sau *Cronica*, iar 10 dintre ele, texte inedite, sunt redate după manuscrise, prin efortul comparativ

---

[12] Anca, Elena-Claudia, *Incursiuni în femininul interbelic*, Editura Ecou Transilvan, 2013, p. 30.

[13] A se vedea articolul *Mărturie pentru marea europeană, Hortensia Papadat-Bengescu*, în „Tiparniţa literară”, anul I, nr. 2-3, ianuarie-februarie 1930, pp. 23-30; depun aici mărturii elogioase: Ticu Archip, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu,
F. Aderca, A. Dominic, I. Peltz, Mihail Sebastian.

[14] În Baltazar, Camil, *Contemporan cu ei. Amintiri şi portrete*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1962, cap. *Geneza unora dintre lucrările Hortensiei Papadat-Bengescu*, pp. 41-78.

[15] *Ibidem*, p. 70.

[16] În articolul *În lumea bărbaţilor – jurnalul Hortensiei Papadat-Bengescu*, în „România literară”, anul XXXV, nr. 7, 20-26 februarie 2002, disponibil pe http://www.romlit.ro.

[17] Papadat-Bengescu, Hortensia, *Autobiografie*, în „Adevĕrul literar şi artistic”, anul XVIII, seria a III-a, nr. 366-367, 11-18 iulie 1937, pp. 5-6, *apud* Vancea, Viola, în *Hortensia Papadat-Bengescu*, Antologie, studiu introductiv, tabel cronologic şi bibliografie de Viola Vancea, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976.

[18] *Apud* Vancea, Viola, op. cit., p. 34.

[19] Eugen Simion descrie astfel proza memorialistică, deosebind-o de autobiografia tradiţională: „(…) Planurile temporale şi existenţiale se amestecă în chip voluntar şi, consecinţă firească, se confundă. Rezultă la urmă o ficţiune care nu ţine decât foarte vag şi intermitent de biografia reală a autorului, în fine, o literatură care nu mai pleacă de la ideea de a fabrica un personaj exemplar, ci de a reconstitui existenţa măruntă în care s-a format omul care scrie. (…) Autobiografia nu-i, în această situaţie, decât un fragment mai redus sau mai amplu dintr-un virtual roman cu punct de plecare într-o ficţiune autobiografică”. – în *Genurile biograficului*, volumul I, ed. cit., pp. 48-49.

și recuperator, de o considerabilă acribie, al editorului. Prin publicarea acestora s-a concretizat, în această manieră artificială, dar imperios necesară configurării unei viziuni de ansamblu asupra operei Hortensiei Papadat-Bengescu, un proiect epic al scriitoarei, având ca miză apariția unei cărți de inspirație autobiografică. În textele din *Arabescul amintirii*, deși biografia scriitoarei reprezintă principalul ferment al diegezei, Hortensia Papadat-Bengescu nu practică însă formula discursivă specifică genului memorialistic (persoana I), ci apelează la neutralitatea perspectivei narative a unui personaj, Fetița, sub a cărui mască poate fi ușor depistat profilul scriptural și uman al autoarei: „(…) Nu încape îndoială că ne aflăm înaintea unei autobiografii deghizate”[20]. Această opțiune de organizare a scriiturii poate fi un simptom al incapacității de a separa net viața, trăirea concretă a evenimentelor, de literatură, de transfigurarea lor sensibilă. Intersectarea discursului ficțional cu cel nonficțional din *Arabescul amintirii* relevă artificialitatea granițelor dintre literatură și biografie. „(…) Acest *qui pro quo* al ficțiunii cu non-ficțiunea duce spre un inedit, niciodată riscat sau riscant, deschide un orizont larg tuturor opiniilor, nelimitat diverselor atitudini și unor trăiri deconcertante (…)”[21].

De altfel, în proza scurtă *Femei, între ele* (publicată inițial în foileton, în *Viața românească*, 1915-1916), Hortensia Papadat-Bengescu folosește o expresie metaforică asemănătoare celei din titlul volumului memorialistic în discuție: „alambicul suvenirii”, memoria fiind definită aici drept „mic patrimoniu impalpabil care fuge de sub lama neputincioasă a scalpelului, o dată cu problema vieții”[22]. „Scalpelul” e desigur, în viziunea scriitoarei, un echivalent al condeiului, incapabil să recupereze memoria unei biografii confiscate de literatură. În acest sens, relevant este comentariul unei mărturisiri din jurnalul scriitoarei: „Sunt impresionante rândurile despre roman în care Hortensia Papadat-Bengescu mărturisește că, de-ar putea scrie *romanul ei* (subl. aut.), i-ar fi mai ușor. Dar când a încercat realmente, și-a dat seama că ar fi durut-o prea mult să-și istorisească biografia. A înțeles, de asemeni, că nu ar fi putut fi destul de obiectivă. Atunci a cutezat a comunica drama ei doar în jurnalul ei de zi. Drama a însemnat pentru ea faptul că părinții n-au lăsat-o să-și continue studiile. O dramă mai intensă – aceea de a nu fi fost înțeleasă de soțul ei și că acesta n-a stimat în ea ce era mai de valoare – aspirația intelectuală”[23].

Textele din *Arabescul amintirii* urmează liniar cronologia biografiei autoarei, înfățișând primele vârste biologice ale Fetiței: copilăria și adolescența. Finalitatea ascunsă a acestor mărturisiri piezișe despre propria evoluție pare să fie însă transbiografică, din moment ce episoadele evocate interesează mai mult ca evidențiere a germenilor traseului artistic al protagonistei, decât ca întâmplări propriu-zise. Se configurează astfel, de-a lungul celor 20 de texte de lungimi inegale, o poetică a realizării ca Scriitoare a unui destin de femeie, iar Fetiței i se acordă rolul de model ontologic al Artistei în devenire. Totodată, textele scurte din *Arabescul amintirii* pot fi considerate și o metascriitură, prin excelență feminină, din moment ce recrutează axele de generare specifice discursului prozastic bengescian: multiplicarea vocilor narative, retorica măștilor, teoria trupului sufletesc, transcrierea *sensoriumului* abundent și corporalizarea scriiturii, respingerea cuvântului impudic, interesul pentru „monștrii sufletești”.

[20] Manolescu, Nicolae, *Hortensia Papadat-Bengescu: un „roman” inedit*, în „România literară”, Anul XX, nr. 27, 2 iulie 1987, p. 9; criticul explică detașarea scriitoarei față de confesiune și jurnal, modelele narative preferate ale anilor ’30, prin convingerea ei că romanul trebuie să fie obiectiv, în numele căreia a respins procedeele literaturii experienței directe.
[21] Cozea, Liana, *Confesiuni ale eului feminin*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 129.
[22] Papadat-Bengescu, Hortensia, *Femei, între ele*, în *Opere*, I, Ediție și note de Eugenia Tudor, Prefață de Const. Ciopraga, Editura Minerva, București, 1972, p. 88.
[23] Baltazar, Camil, op.cit., p. 58.

Numele eroinei, Fetița, exprimă o nostalgie identitară față de un timp și spațiu arcadiene: copilăria[24] și căminul părintesc, devenite veritabile toposuri ale unui univers edenic, căruia scriitoarea i-a aparținut într-un mod privilegiat, discreționar, și pe care încearcă să-l recreeze accesând acest „arabesc al amintirii", oferind „versiunea subiectivă a experienței trăite"[25]. Memoria este însă selectivă, nu o dată blamată pentru deziluziile pe care le provoacă; în plus, memoria se combină cu uitarea și devine, în aceste pagini, un complice al sensibilității artistice, al instinctului creator al scriitoarei, pentru că imaginile scoase la suprafața ei sunt alunecoase, imprecise, redimensionate. În acest sens, metafora apei și cea a oglinzii devin emblematice: „(…) prin oglinzile încrucișate ale amintirilor, ale uitărilor, se turburau mai mult apele. Imagini lunecoase ca algele își suprapuneau închipuirile încâlcite în pânze subțiri, subt care, ca într-un iaz speriat de vânt, se scufundau contururile"[26]. Capriciile memoriei pot fi astfel controlate, coordonate de un vector al sensibilității, completate prin imaginație pentru generarea unui anumit sens al evenimentelor evocate: „… Acea placă – dintre cele dintâi ale memoriei – Fetița nu o supusese nici unui alt control mai târziu. O păstrase așa cum era, pe clișeul delicat pe care fusese prinsă, slab dezvoltată din pricina luminii nevârstnice, aburită oarecât de distanță. Dar când uneori o cerceta atent, ca, prin intensitatea privirei, aburul ei să se clarifice, vedea și acum puterea, violența acelei întâmplări în aparență mică, vedea pozitivul puternic al energiei, antagonismul mișcărilor sufletești și trupești proiectate în goliciunea aerului (…)"[27]. „Binoclul amintirii"[28] poate fi setat ca direcție și profunzime a focalizării imaginilor din trecut, astfel încât acestea să capete claritatea și semnificația impusă de sensul general al cărții: Fetița va deveni o artistă a condeiului, ceea ce se putea intui încă din copilăria și adolescența acesteia. Amintirile individuale ale Fetiței se completează cu „amintirile în colaborare"[29], puse la dispoziție de cei apropiați: Mama, Tata, Mama Tica, „crescătoarea" Fetiței, și ordonanțele lor, numite invariabil Ion. Aceștia alcătuiesc „orizontul fix" al memoriei naratoarei, în timp ce în „orizontul mobil"[30] se găsesc orașele și casele în care au locuit de-a lungul deselor mutări cu garnizoana Tatălui, cadru militar. Fetița trăiește mai mult în închipuire decât în planul realității, își clădește prin evaziuni ale imaginației o geografie fabuloasă, „viziunea unor orașe de basm sau de vis, de fabulă încă misterioasă"[31], păstrată în memoria afectivă cu mai multă prudență decât imaginea orașelor reale. Situată în „(…) continuitatea inalterabilă a timpului, cel fără nici o șovăire, fără nici o spărtură, irevocabil"[32], viața Fetiței e amestecată cu povestea, ca mod de rezistență în fața acestuia.

Portretul Fetiței e creat în cheie autoficțională, căci amintește de profilul identitar al Hortensiei Papadat-Bengescu: „(…) nu era un copil trist, dar nici un copil vesel, era un copil bine dispus, dar recules, ca tot ce era în jur (…)"[33]; „Copila era din fire meditativă, prin

[24] „(…) Le retour à l'enfance (…) participe à la quête d'identité: l'enfance est pour les femmes le moment de l'intégrité". - „(…) Întoarcerea la copilărie (…) contribuie la căutarea inițiatică a identității: copilăria reprezintă pentru femei momentul integrității." (trad. n.) − Milea, Doinița, *Récit et construction de l'identité féminine*, în „Communication interculturelle et littérature", nr. 1 / ianuarie-februarie-martie 2009, Editura Europlus, Galați, 2009, pp. 57-63.

[25] Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*, Traducere de Margareta Nistor, Editura Univers, București, 2000, p. 399.

[26] Papadat-Bengescu, Hortensia, *Arabescul amintirii*, Editura Revistei de Istorie și Teorie Literară, supliment anual, nr. 3, colecția «Capricorn», ediție îngrijită, prefață și note de Dimitrie Stamatiadi, [București], 1986, p. 224.

[27] *Ibidem*, p. 54-55.

[28] *Ibidem*, p. 108.

[29] *Ibidem*, p. 261.

[30] *Ibidem*, p. 108.

[31] *Ibidem*.

[32] *Ibidem*, p. 72.

[33] *Ibidem*, p. 67.

izolarea de alți copii singuratecă, prin sănătatea ei perfectă exuberantă, impetuoasă (…)”[34]. Alteori, imaginea narcisiacă a Fetiței e intenționat voalată, prin practicarea unei scrieturi corporalizate ce respectă „pactul somatografic”[35] propriu discursului epic bengescian: „(…) trupul Fetiții, privirea, vocea, rămâneau calme, cu toate apele adunate înăuntru, cu toate săgețile fulgerului strânse în fascie lăuntrică; și era o copilă foarte bălană, cu trup de salcie tânără, de pui de salcie, oglindit în ochiul pur al apelor verzui și albastre dintr-un dublu reflex de cer și de vegetație primăvăratecă – trup locuit de o divinitate măruntă a pădurilor, a apelor și a pământului, o pastă translucidă, în devenire, înainte de a fi trecută prin foc, ceea ce e lichidul dens care, călit, va făuri mica cupă din cristal de Murano, pe care o mână mai apăsată o sfarmă între degete, dar care, lovită cu o baghetă de ciparos, scoate sunete de voci pe o gamă delicată, dar cu nenumărate tonuri – dar pe care o pun în primejdie orice atingeri materiale, de la picătura de ploaie la greul șold omenesc care lovește prin mulțime pentru a-și face loc prin silnicie sau ponderă, sau prin puterea inerției”[36]. Corpul feminin trăiește o muzică senzorială și textul se prezintă ca în-corporare a acesteia, devenind literatură: „(…) imagini pe care fiecare zi le trimitea pe un fundal al memoriei unde se încorporau unui aluat impalpabil, viețuiau într-un suc secret, alimentau un câmp senzorial pe care punctau ici acolo amănunte limpezi, dar mai ales cari se transformau, compuneau un spațiu al cunoașterii ce se întindea dincolo de cortul patriarhal – întindere cu priveliște nelimitată, dar cu semne, cu puncte de reper, un univers, o patrie…”[37]. Mai târziu, la pensionul de fete unde este trimisă să-și însușească „sacra slovă a învățăturii”[38], Fetița devine una dintre cele mai conștiincioase eleve, deși nu renunță la jocurile compensatorii ale închipuirii; o atrage, de exemplu, studiul mitologiei, pentru că se potrivește interesului ei pentru „o lume abstractă pe care vrea s-o explice nu atât pentru a convinge, cât pentru a trăi în poveste, în ceea ce pare imposibil, în ceva care nu poate exista…” și pentru că îi satisfăcea „o foame și o sete de pe atunci existente în ea, nebănuit: evaziunea”[39]. Descrierea „sensibilității interioare”[40] a Fetiței se configurează ca o *ars poetica*; discursul se întoarce asupra lui însuși pentru a-și revela mecanismele interioare, legitimând principiul tutelar al evaziunii care precede realitatea și o supune unei veritabile alchimii: „(…) va povesti de-a lungul piesa de teatru văzută, sau forma unui mobilier, sau expresia unui portret, sau emoția vreunei melodii – totul abundent, excesiv, mărit de o mie de ori de prospețimea plăcerii sau de dilatarea până la maxim a opticei, de freamătul impresiilor prime… fie chiar numai frumusețea unei rochii, a unui inel, a unui chip, scoase toate din realitatea lor ce-i era necunoscută, purtate prin închipuire, prin rai sau iad, cu o nespusă putere de evocare, situate în hărți închipuite, pe care nici o realitate nu le putea înlocui – fiindcă un triumf final, cât de târziu, le așeza în raiul, în iadul, în purgatoriul în care presimțirea ei le închipuise”[41]. Imaginația, cultivată prin literatură, devansează pentru Fetița viața însăși, astfel încât „(…) fiece ființă întruchipa un erou citit sau închipuit, fiecare chip avea pe el semne deosebite, astrale, ale unor destine imaginare, fiece sunet de glas avea ecouri ce înfiripau sau marșuri triumfale, sau melodii felurite (…)”[42]. Într-o recenzie a volumului în discuție, Dumitru Micu a comparat această tehnică de transfigurare artistică a realității cu formula lui Max Blecher de a transcrie „întâmplări din irealitatea imediată”: „(…) Tot ce e

[34] *Ibidem*, p. 101.
[35] „Temele, numele, psihologiile, cuvintele primesc în tiparele lor abstracte fluidul sensibilității auctoriale, precum țesutul de carne palpitul sângelui în organism”. - Crăciun, Gheorghe, *Pactul somatografic*, ediție îngrijită și pref. de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2009, p. 38.
[36] Papadat-Bengescu, Hortensia, *Arabescul amintirii*, ed. cit., p. 124.
[37] *Ibidem*, p. 86.
[38] Papadat-Bengescu, Hortensia, *Arabescul amintirii*, ed. cit., p. 110.
[39] *Ibidem*, pp. 116-117.
[40] *Ibidem*, p. 123.
[41] *Ibidem*, p. 120.
[42] *Ibidem*, p. 125.

fixat în țesătura *Arabescului*: spații ambiante, peisaje, situații, oameni – a existat odată aevea cu certitudine, însă ceea ce există actualmente în planul imaginarului, ceea ce se creează în durata lecturii este produsul activității restructurante a spiritului Fetiței, activitate reconstituită de romancieră cu un simț al veracității psihologice desăvârșit”[43].

Sensoriumul evocat este abundent, atomizat într-o manieră impresionistă care îl determină pe Nicolae Manolescu s-o compare pe Hortensia Papadat-Bengescu cu Virginia Woolf[44]. Epifania senzațiilor care însoțesc trăirea anumitor evenimente este recreată infinitezimal, prin scriitura unei memorii sensibile, capabilă să sondeze propria natură senzorială a Fetiței, exersată și la nivelul discursului epic din prozele scurte ale Hortensiei Papadat-Bengescu. De exemplu, în primul text al volumului, intitulat *Viermele*, este rememorat un episod petrecut în prima copilărie a Fetiței: încercarea acesteia de a escalada niște trepte pentru a ajunge la mama sa, care se afla cu alte două femei pe cerdacul unei case. În timpul urcușului, Fetița are acces la imaginea celor trei femei și aude, fără să înțeleagă prea multe, ceea ce povestește ,,cucoana de gazdă”. La un anumit moment, când înțelege că aceasta relatează ,,o poveste scabroasă”, după roșeața din obrajii Mamei, Fetița începe să presimtă prezența nevăzută a unui vierme, ca o ,,ciudată concretizare” a dezgustului provocat de istorioara picantă. Imaginea viermelui se asociază cu repulsia și refuzul ,,cuvântului necuvenit”, licențios, ca principiu de scriitură dictat ulterior de ,,un glas întors din sfânta vreme a copilăriei”[45].

O altă povestire, *Fetița între lupi*, a atras atenția exegetului Ov. S. Crohmălniceanu pentru o lectură critică din perspectivă psihanalitică, raportând observațiile la persoana scriitoarei înseși. Aplicând grila psihocritică propusă de Charles Mauron, îmbinată cu teoria freudiană conform căreia produsele artistice provin din zonele psihice guvernate de principiul fanteziei compensatoare ale autorilor lor, Crohmălniceanu invocă pentru interpretarea prozei Hortensiei Papadat-Bengescu ,,(…) o estetică *nerealistă*, bazată pe *concentrare*, *deplasare* și *simbolizare*, metoda de lucru a inconștientului. Textul se cere citit așa cum psihanalistul interpretează visele sau simptomele nevrotice, căutând conținutul *latent* sub cel manifest (subl. aut.)”[46]. Rămânând atent la particularitățile artistice ale textului, Crohmălniceanu încearcă să pătrundă în inconștientul scriitoarei, pentru a identifica ,,figura mitică” a acesteia. Astfel, descoperă la nivelul romanelor bengesciene (*Fecioarele despletite*, *Concert din muzică de Bach*, *Drumul ascuns*, *Logodnicul*, *Rădăcini*) o schemă epică mereu reluată cu mici variațiuni, corespunzând unei rețele de asociații tipice pentru scrisul artistic bengescian, în termenii lui Mauron. Acest câmp de forțe conflictuale: cuplul a două surori – un bărbat sedus – o mamă – o căsătorie destrămată e căutat apoi și în texte mai vechi (*Sephora*), fiind decretată de critic o *fantasmă*, adică o imagine încărcată de afecte care își păstrează de-a lungul textelor structura internă neschimbată și divulgă ceea ce Charles Mauron numește ,,mitul personal”[47] al autorului. Luând în considerație unele date biografice ale Hortensiei Papadat-Bengescu, Ov. S. Crohmălniceanu identifică în *Fetița între lupi* o concretizare a complexului oedipian antimatern, expresie a culpabilizării simptomatice pentru scandalizarea ,,eului ideal” al scriitoarei (autocenzura morală). În această proză, naratorul relatează o întâmplare redusă ca amploare epică din trecutul Fetiței: întorcându-se acasă pentru vacanța

[43] Micu, Dumitru, *,,Crudul” simț al realului*, în ,,România literară”, Anul XXI, nr. 2, 7 ianuarie 1988, p. 2.
[44] Manolescu, Nicolae, art. cit.
[45] Papadat-Bengescu, Hortensia, *Arabescul amintirii*, ed. cit., pp. 40-41.
[46] Crohmălniceanu, Ov. S., *Hortensia Papadat-Bengescu la psihanalist*, în *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Editura Cartea Românească, București, 1984, p. 130.
[47] La autorul precizat, *mitul personal* este interpretat ca „(…) expresie a personalității inconștiente și dubla sa relație cu eul creator și cu eul social”. – Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Traducere din limba franceză de Ioana Bot, Aparat critic, bibliografie și note pentru ediția românească de Ioana Bot și Raluca Lupu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 35.

de Crăciun, Fetița, elevă de pension, rămâne înzăpezită cu trenul în gara de la Roșiorii de Vede. Cel care o recuperează cu mari riscuri este Tata, apărut pe peron cu „statura lui frumoasă, cu făptura lui mândră, cu chipul lui sever”[48]. Pe drumul până acasă, făcut cu o sanie prin câmpul plin de nămeți, Fetiței i se pare că sunt atacați de lupi, ceea ce se dovedește o iluzie parțială, deoarece în primul sat întâlnesc un grup de săteni care tocmai capturaseră un lup. Pe parcursul întregului text, atenția Fetiței gravitează în jurul figurii paterne, supradimensionată până la mit și legendă: Tata este „marele ei iubit”[49]. În tot acest timp, Fetița uită să se gândească la mama ei, amnezie sugestivă pentru secreta aversiune antimaternă resimțită inconștient de scriitoare față de propria mamă – o „fecioară despletită”, căci, la naștere, a condamnat-o la condiția de bastardă, refulată în toată proza bengesciană printr-o serie bogată de personaje feminine demoniace (Mika-Lé, Sia, Nory, Hilda, din ciclul Hallipilor, Ana, din romanul *Logodnicul*): „Nu este exclus ca pe acest fond oedipian primar să se fi grefat și anumite leziuni psihice ale vieții mature”[50], conchide Ov. S. Crohmălniceanu, transferând observațiile obținute din lectura operei scriitoarei în planul biografiei acesteia, printr-o inversare a datelor.

A murit tanti Iulia este o altă piesă a volumului ce se pretează unei lecturi psihanalitice, ca exemplu de scriitură și de psihologie abisală. Nicolae Manolescu apreciază la superlativ consistența psihologică și modernitatea acestui text, pe care îl consideră o nuvelă, și se arată mirat că, deși cunoscut încă din 1940, n-a stârnit atenția niciunui critic: „(…) N-am citit nimic mai extraordinar și mai modern de Hortensia Papadat-Bengescu decât această proză psihologică”[51]. Fetița află de la directoarea pensionului că a murit tanti Iulia, mătușa sa din partea tatălui, o femeie celibatară, foarte inteligentă, cu studii la Dresda și la Viena, cunoscătoare a trei limbi străine. Copila, în vârstă de doisprezece ani, ajunge la casa unei alte mătuși (numită Cea Rea, pentru caracterul său agresiv), în care se presupunea a se afla trupul neînsuflețit al *tantei* Iulia, după ce parcurge într-un cupeu un drum presărat de remușcări: abia după ce află de moartea ei, Fetița o reconsideră pe tanti Iulia în adevărata sa condiție umană, regretă atitudinea ostilă cu care o tratase mereu și disprețul resimțit (și afișat cu răutate inconștientă) față de urâțenia femeii. Portretul mătușii Iulia e realizat prin apelul la estetica urâtului: „…Avea un chip urât tanti Iulia, dar o simțire fină ca broderiile cu mătăsuri, cu aur, cu argint, pe care le lucra neobosit. Iubirea ei, Fetița o respingea, nu-i primea darurile deoarece i le întindea mâna slabă, cu falange ce sunau, mâna încheiată pe trupul cu omoplații rotunji care-i făceau, subt rochia neagră sau cafenie, o falsă cocoașă… De ce ochii mici ai tantei Iulia erau mereu roșiți și pupila lor mică dibuia ca să vadă? …De ce obrajii se scufundau, prelungi, în rama neregulată a feții, apoi deodată azvârleau prognatismul gurii? …Buzele erau mereu preocupate să acopere maxilara cea cu dinți lungi ce porneau strâmbi în afară, bărbia lungă cerca a fugi de spuma salivei ce se prelingea printre cuvintele umezite, iar capul se așezase pe un gât lung și slab, pentru a fi mai departe de bustul dizgrațiat”[52].

Remușcările resimțite de Fetița în drum spre ultima întâlnire cu tanti Iulia, retrăite cu maximă fidelitate după atâția ani, prin scris, pot fi interpretate, aplicând grila psihanalitică, o formă de redempțiune catharctică a unei deziluzii personale a scriitoarei, și anume drama de a nu-și fi putut continua studiile. Pe durata drumului în „cutia îngustă, asfixiantă”, „neagră”[53] a cupeului, trimițând la imaginea unui sicriu, Fetița stă timidă între cei doi părinți și suportă cu dificultate o criză de conștiință prea profundă pentru a fi revendicată de un copil; cea care a murit nu este tanti Iulia (de altfel, când ajung la destinație, e constatată neostentativ absența

[48] Papadat-Bengescu, Hortensia, *Arabescul amintirii*, ed. cit., p. 158.
[49] *Ibidem*, p. 165.
[50] Crohmălniceanu, Ov. S., op. cit., p. 153.
[51] Manolescu, Nicolae, art. cit.
[52] Papadat-Bengescu, Hortensia, *Arabescul amintirii*, ed. cit., p. 203.
[53] *Ibidem*, p. 198.

catafalcului), ci, metaforic, libertatea de instruire a scriitoarei, răpită de autoritatea părinților, factorii care au decis suprimarea traseului ei intelectual după anii de pension. Autoculpabilizarea este transferată asupra identității acestei mătuși foarte inteligente care și-a cultivat pasiunea pentru studiu într-o epocă în care femeii îi era interzis acest lux, suportând stigmatul social (rămâne fată bătrână, ratează maternitatea, e considerată foarte urâtă), statut pe care Hortensia Papadat-Bengescu nu a reușit să și-l asume, renunțare regretată toată viața și defulată astfel în text. Emergență a „eului detestabil" al scriitoarei, tanti Iulia e o imagine de sine, *in negativo*, developată în camera obscură a scriiturii, o mască identitară sub a cărei retorică se află o obsesie existențială latentă.

Relația abisală cu figura acestei mătuși îi impune scriitoarei, în plan artistic, asumarea autopunitivă a unei viziuni asupra vețiii deschise la formele urâtului: „…Își impunea acum o pedeapsă, cea de a privi în față urâțenia chipurilor și trupurilor – până atunci pentru ea nu fusese demn de privit și nici nu putuse privi decât «frumosul»."[54].

Mărturiile autobiografice din *Arabescul amintirii*, ficționalizate prin subiectivitatea memoriei și sensibilității autoarei, dezvoltă multe dintre principiile de scriitură și de viziune artistică ale Hortensiei Papadat-Bengescu. Textele confesive feminine capătă, prin urmare, și valoare programatică, formulând și exersând crezul artistic al scriitoarei.

Bibliografie:

1. Corpus:

Papadat-Bengescu, Hortensia, *Arabescul amintirii*, Editura Revistei de Istorie și Teorie Literară, supliment anual, nr. 3, colecția «Capricorn», ediție îngrijită, prefață și note de Dimitrie Stamatiadi, [București], 1986

Papadat-Bengescu, Hortensia, *Femei, între ele*, în *Opere*, I, Ediție și note de Eugenia Tudor, Prefață de Const. Ciopraga, Editura Minerva, București, 1972

2. Referințe critice (studii, articole, sitografie):

Anca, Elena-Claudia, *Incursiuni în femininul interbelic*, Editura Ecou Transilvan, 2013

Baltazar, Camil, *Contemporan cu ei. Amintiri și portrete*, Editura pentru Literatură, București, 1962

Beauvoir, Simone de, *Al doilea sex*, vol. II, Ediția a II-a, Trad. De Diana Crupeschi, Editura Univers, București, 2004

Cozea, Liana, *Confesiuni ale eului feminin*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005

Crăciun, Gheorghe, *Pactul somatografic*, ediție îngrijită și pref. de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2009

Crohmălniceanu, Ov. S., *Hortensia Papadat-Bengescu la psihanalist*, în *Cinci prozatori în cinci feluri de lectur*ă, Editura Cartea Românească, București, 1984

Dinu, Adela, *Diaristica feminină românească*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2012

Iorgulescu, Mircea, *Ispita memorialistică*, în „Caiete critice", nr. 1-2, 1987, *Literatură și confesiune*, pp. 7-11

Kristeva, Julia, *Geniul feminin*, Vol. I, *Viața. Hannah Arendt sau acțiunea ca naștere și ca stranietate*, Traducere de Beatrice Stanciu, Postfață de Caius Dobrescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2004

[54] *Ibidem*, p. 223.

Lecarme-Tabone, Eliane, *L'autobiographie des femmes*, în „Fabula-LhT", n° 7, *Y a-t-il une histoire littéraire des femmes?*, aprilie 2010, disponibil pe: http://www.fabula.org/lht/7/lecarme-tabone.html

Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*, Traducere de Margareta Nistor, Editura Univers, București, 2000

Manolescu, Ion, *Literatura memorialistică. Radu Petrescu, Ion D. Sîrbu, N. Steinhardt*, Antologie, prefață, dosare critice, comentarii, note și bibliografie adnotată de Ion Manolescu, Editura Humanitas, București, 1996

Manolescu, Nicolae, *Hortensia Papadat-Bengescu: un „roman" inedit*, în „România literară", Anul XX, nr. 27, 2 iulie 1987, p. 9

Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Traducere din limba franceză de Ioana Bot, Aparat critic, bibliografie şi note pentru ediţia românească de Ioana Bot şi Raluca Lupu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001

Mărturie pentru marea europeană, Hortensia Papadat-Bengescu, în „Tiparnița literară", anul I, nr. 2-3, ianuarie-februarie 1930, pp. 23-30

Micu, Dumitru, *„Crudul" simț al realului*, în „România literară", Anul XXI, nr. 2, 7 ianuarie 1988, p. 2

Mihăieș, Mircea, *De veghe în oglindă*, Ediția a II-a, revăzută, Editura Cartea Românească, București, 2005

Milea, Doinița, *Récit et construction de l'identité féminine*, în „Communication interculturelle et littérature", nr. 1 / ianuarie-februarie-martie 2009, Editura Europlus, Galaţi, 2009, pp. 57-63

Pârvulescu, Ioana, *În lumea bărbaților – jurnalul Hortensiei Papadat-Bengescu*, în „România literară", anul XXXV, nr. 7, 20-26 februarie 2002, disponibil pe http://www.romlit.ro

Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, volumul I, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008

Ursa, Anca, *Metamorfozele oglinzii. Imaginarul jurnalului literar românesc*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006

Vancea, Viola, în *Hortensia Papadat-Bengescu*, Antologie, studiu introductiv, tabel cronologic și bibliografie de Viola Vancea, Editura Eminescu, București, 1976

Vrabie, Diana, *Descifrări în poetica eului*, în „Limba Română", Nr. 4-6, anul XVII, Chișinău, 2007, disponibil pe http://www.limbaromana.md

AN ANTHROPOLOGY OF THE LUDIC EXPRESSION CONSIDERING THE QUESTION "WHAT HAPPENS WHEN IRONY IS (NOT) TAKEN SERIOUSLY?"

Liviu Iulian COCEI
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: In the current study, regarding the analysis of the more or less obvious opposition between playing and seriousness, I will focus my attention on a ludic expression specific to humans. I am referring to irony, the edgy figure of speech and derision of matters often considered the most serious. Beyond the sense of everyday understanding, I will especially be referring to Socratic irony and the way in which it was interpreted. As a matter of fact, I will delve in the ambiguous game of irony, where we will discover that, inevitably, we are faced with a choice: to take or not to take seriously what is communicated to us. Whether it`s about commonplace irony or philosophical irony, we always oscillate between ignoring and believing the statements that reach our ears or meet our eyes. Regarding this, among other ludic elements, I will also analyze writing as a part of the ironic spirit, with special reference to Friedrich Nietzsche, a philosopher who developed the art of aphoristic essay. On the other hand, the entire matter will orbit these issues: What are the consequences of interpreting irony? In other words: When should irony be taken seriously, and in which way, but more importantly, when should not be taken seriously at all?

Keywords: serious game, irony, ludic expression, socratism, philosophical anthropology

În general, orice animal este *jucăuş*. Însă, pe măsură ce se maturizează nu mai e atât de dispus să execute mişcări dezinteresate, devenind chiar irascibil cu puii care îl provoacă insistent să se joace. Într-un mod nu foarte diferit, omul tinde să fie tot mai sobru pe măsură ce înaintează în vârstă, dar, spre deosebire de animale, îşi creează noi forme de *joacă* chiar până la adânci bătrâneţe: de la sporturi extreme şi până la cele ale minţii, el întreprinde tot felul de activităţi cu caracter ludic. Însă acestea, în pofida aparenţei lor jucăuşe, de cele mai multe ori, sunt cel puţin la fel de serioase ca şi munca. Care e atunci diferenţa dintre *a te juca* şi *a fi serios*?! Potrivit lui Johan Huizinga, jocul este un domeniu complex care include nu numai ceea ce este rizibil, ci şi ceea ce considerăm ca fiind extrem de serios. Orice fenomen care are anumite reguli de funcţionare intră în sfera ludicului, războiul fiind doar un exemplu. Totuşi, în cadrul acestei lucrări, pentru a nu stârni confuzii sau a ne pierde în detalii, vom încerca să găsim răspunsuri mai exacte la această întrebare.

Aşadar, în încercarea de a desluşi în ce constă natura jocului, avem două posibilităţi de înţelegere. În primul rând, jocul văzut ca activitate dezinteresată, care relaxează, amuză, binedispune, într-un cuvânt ţine de distracţie, fiind astfel încadrat în categoria divertismentului. Esenţa acestuia constă în faptul că nu are un ţel bine determinat decât doar acela de a stârni râsul, binevoitor sau, după caz, sardonic. În al doilea rând, jocul ca activitate interesată, adică, care are o miză clar definită: câştigul, fie în bani, fie în diferite bunuri materiale sau spirituale. Apropiindu-ne de scopul pragmatic al lucrării de faţă, vom numi *joc* numai ceea ce întreprindem atunci când nu există pericole sau în condiţii de risc minim. Altfel spus, jocul e îndeletnicirea care nu ne pune viaţa în joc; nici integritatea corporală, nici pe cea psihică.[1]

1 Din această perspectivă, jocul de cărţi, de exemplu, nu mai poate fi numit *joc* dacă prin miza sa creează circumstanţe care pun în pericol contul din bancă, maşina personală sau chiar propria nevastă.

Sub aceste aspecte, putem spune că jocul nu e decât o propedeutică, o formă prealabilă de manifestare a unor intenţii viitoare, mai mult sau mai puţin conştientizate de către subiectul în cauză. În legătură cu această idee, Jonathan Swift, autorul celebrelor *Călătorii ale lui Gulliver*, opina astfel: „Mai toate felurile de joacă, la bărbat ca la copil, precum şi la alte vieţuitoare, sunt în fapt imitaţii ale luptei”[2]. Această interpretare este valabilă şi astăzi printre etologi şi antropologi, după cum reiese şi din analiza unui cercetător contemporan: „Numeroase primate, precum şi copiii din toate societăţile, se angajează în jocuri «serioase», făcând tumbe şi ciocnindu-se, aceste încăierări pregătindu-i pentru luptele de mai târziu”[3]. La fel de aproape de sensul jocului ca activitate *provizorie* era şi Blaise Pascal care, parafrazându-l pe Tertulian, remarca: „*Scrisorile* [provinciale] *pe care le-am scris până acum sunt numai un joc dinaintea unei lupte adevărate*. N-am făcut încă decât să mă amuz şi să vă arăt numai rănile ce vi s-ar putea face dar pe care nu vi le-am făcut. Am expus, pur şi simplu, textele Dv. aproape fără nicio reflecţie asupra lor. Iar dacă cuiva i-a venit să râdă, a făcut-o fiindcă faptele înseşi au dus la aceasta”[4]. Iată, deci, că în spatele inocent al jocului, descoperim latura sa agresivă, care, deşi de obicei se află în stare latentă, se poate manifesta aproape oricând şi în condiţii ce nu pot fi întotdeauna anticipate. Şi, referindu-ne la aspectul ludic al *Provincialelor*, respectiv la punctul de vedere susţinut chiar de Pascal, putem spune că acesta reprezintă, de fapt, acel tip de descătuşare blândă, de eliberare non-violentă a nemulţumirilor omului, specific ironiei.[5]

Ironia intră în categoria jocului, fiind unul din privilegiile ludice exclusiv umane. Într-un fragment din *Homo ludens*, Huizinga creionează o imagine interesantă a *joc*-ului, descriere în cadrul căreia, dacă am înlocui cuvântul *joc* cu cel de *ironie*, nu s-ar pierde nimic din sensul propriu-zis al textului: „Conţinutul semantic al cuvântului *joc*, [...], nu este câtuşi de puţin definit sau epuizat prin *ne-seriozitate*. *Jocul* este ceva specific. Noţiunea de *joc* ca atare este de un ordin superior celei de *seriozitate*. Pentru că *seriozitatea* încearcă să excludă *jocul*, dar *jocul* poate foarte bine să includă în el *seriozitatea*”[6]. Cu toate că ironia e ludică, prin intermediul ei contradicţia dintre joc şi seriozitate se estompează. Iar acest fapt se reflectă implicit şi în scrierea fragmentară, nesistematizată, întrucât, aforismul, expresie ironică *par excellence*, reprezintă, după cum scrie Sarah Kofman referindu-se în mod special la Friedrich Nietzsche, „însăşi scriitura voinţei de putere, afirmativă, lejeră, inocentă. Ea anulează opoziţia dintre joc şi seriozitate, dintre suprafaţă şi profunzime, formă şi conţinut, spontaneitate şi ceea ce este reflectat, divertisment şi muncă”[7]. Altfel spus, stilul ludic al operei nietzscheene reprezintă un bun exemplu pentru ceea ce numim ca fiind *seriozitatea jocului*, adică punctul de întâlnire dintre experienţa concretă şi nemijlocită a vieţii şi exprimarea sa pur teoretică. În

2 Jonathan Swift, „Cugetări”, în *Călătoriile lui Gulliver; Povestea unui poloboc şi alte satire*, Editura Univers, Bucureşti, 1985, p. 638

3 Steven Pinker, *Cum funcţionează mintea*, Editura ALLFA, Bucureşti, 2009, p. 619

4 Blaise Pascal, *Scrisori provinciale*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1973, p. 207

5 Această interpretare asupra naturii jocului se apropie de conceptul psihologic de „agresivitate pasivă”, caracteristic persoanelor care reuşesc să-şi ascundă foarte bine frustrările sau pornirile agresive. Chiar şi jocul ironic al lui Socrate, potrivit interpretării lui Nietzsche, nu ar fi decât o agresivitate mascată: „Oare ironia lui Socrate este o expresie a revoltei? un resentiment al plebeului? îşi savurează el ca oprimat propria ferocitate în loviturile de cuţit ale silogismului? se răzbună el pe oamenii nobili pe care-i fascinează? – Ca dialectician ai în mână o unealtă necruţătoare: poţi să faci pe tiranul cu ea, compromiţi repurtând victoria. Dialecticianul lasă adversarului său grija de a dovedi că el nu este un idiot: el te înfurie şi în acelaşi timp te face neputincios. Dialecticianul depotenţează intelectul adversarului său. – Cum? dialectica e numai o formă de răzbunare a lui Socrate?” (Friedrich Nietzsche, *Amurgul idolilor sau cum se face filosofie cu ciocanul*, Editura ETA, Cluj-Napoca, 1993, p. 15)

6 Johan Huizinga, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Humanitas, Bucureşti, 2002, p. 95

7 Sarah Kofman, *Nietzsche et la métaphore*, Payot, Paris, 1972, p. 167 *apud* George Bondor, *Dansul măştilor. Nietzsche şi filosofia interpretării*, Humanitas, Bucureşti, 2008, p. 227

virtutea acestei construcţii paradoxale, exerciţiul critic al filosofului german nu se dorea a fi o cercetare exhaustivă, riguroasă, ci o formă artistică de filosofare care ignoră distincţia comună dintre a fi serios şi a fi sprinţar. Iată cum comentează, în sensul acesta, însuşi Nietzsche: „*A lua în serios*. – Intelectul este la cei mai mulţi o maşinărie greoaie, întunecată şi huruitoare, greu de pornit; ei zic «a lua în serios» când vor să lucreze şi să gândească adânc cu această maşinărie – vai, cât de obositor trebuie să le fie să gândească adânc! Drăgălaşa bestie-om îşi pierde, se pare, întotdeauna buna dispoziţie când gândeşte adânc; devine «serioasă»! Or, «acolo unde sunt râsete şi voioşie, gândirea nu mai valorează nimic» – aşa sună prejudecata acestei bestii serioase împotriva oricărei «ştiinţe voioase». Ei bine! Să dovedim că este o prejudecată!”[8] Deci, anticipând cu câţiva ani amoralismul din *Dincolo de bine şi de rău*, Nietzsche propunea în *Ştiinţa voioasă* să gândim *dincolo de seriozitate şi de joc*.

În mod evident, cazul Nietzsche nu e primul şi nici singurul la care descoperim virtuţile artei deriziunii. Socrate, filosoful care lăsa impresia că glumeşte cu interlocutorii, dovedea, cel puţin în accepţiunea lor, că e lipsit de seriozitate. De altfel, la capătul discuţiei din *Phaidros*, însuşi Socrate spune, demonstrând că e conştient de natura jucăuşă a metodei sale interogative, „ne-am amuzat destul vorbind despre oratorie”[9]. De aceea, interlocutorii filosofului sunt mereu confruntaţi cu următoarea dilemă: a lua sau a nu lua în serios ceea ce spune Socrate.

Dar înainte de orice alegere, ar trebui să înţelegem ce înseamnă, de fapt, „a lua sau a nu lua o anumită afirmaţie în serios”. Pentru că, indiferent de hotărârea asumată, nu înseamnă că am şi priceput foarte clar mesajul transmis. „Ştiu că nu ştiu nimic”, de exemplu, celebra afirmaţie prin care Socrate îşi susţinea neştiinţa, nu poate fi înţeleasă în mod corect, nici dacă ne situăm de partea celor o iau pur şi simplu în serios, nici dacă ne numărăm printre cei care nu o iau deloc în serios. Totul depinde din ce punct de vedere (nu) luăm în serios afirmaţia respectivă. Kierkegaard, susţine în sensul acesta, că afirmaţia socratică nu trebuie luată în serios din punct de vedere ştiinţific, dar trebuie luată în serios din punct de vedere filosofic: „Într-adevăr această ignoranţă nu era deloc empirică; dimpotrivă, Socrate poseda numeroase cunoştinţe, era foarte cultivat, îi citise pe poeţi ca şi pe filosofi, avea o mare experienţă de viaţă, deci nu era din punct de vedere empiric un neştiutor. În schimb era neştiutor din punct de vedere filosofic. Nu ştia principiul a tot ce există, al eternului, al divinului; desigur, ştia că toate acestea există, dar nu ştia de ce natură erau; era conştient de toate acestea şi totuşi nu era conştient, întrucât singurul lucru despre care putea spune ceva era că nu ştia nimic despre toate acestea”[10]. Prin urmare, făcând un joc de cuvinte, se poate spune că ironia socratică e mai serioasă decât seriozitatea în sine. Iar atunci când ne confruntăm cu o afirmaţie ironică de tipul celei a lui Socrate, trebuie să avem grijă la nuanţe, la ceea ce nu se spune în mod explicit, dar se sugerează.[11] Şi, întrucât nu foloseşte cuvintele în sensul lor comun, se-nţelege de ce Socrate, jucându-se cu accepţiunile obişnuite ale unor termeni precum „ştiinţă” sau „neştiinţă”, a stârnit atâtea dispute hermeneutice.

Fiindcă, dacă ironia nu e luată în serios când şi, mai ales, cum trebuie (fiind pur şi simplu dezaprobată), dincolo de râsetele pe care le provoacă, se poate ajunge la idei absurde,

8 Friedrich Nietzsche, *Ştiinţa voioasă*, Humanitas, Bucureşti, 2006, pp. 204-205

9 Platon, *Phaidros* 278 b, în *Opere*, vol. IV, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983, p. 490

10 Søren Kierkegaard, *Despre conceptul de ironie, cu permanentă referire la Socrate*, în *Opere*, vol. I, Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 276

11 O explicaţie similară cu cea a filosofului danez ne este oferită de cercetătorul Gregory Vlastos, care diferenţiază ironia ca trop de ironia socratică: „În ironia «simplă», ceea ce se spune nu este şi ceea ce trebuie înţeles; în sens obişnuit, comun, afirmaţia respectivă este pur şi simplu falsă. În ironia «complexă», ceea ce se spune este şi nu este, în acelaşi timp, ceea ce trebuie înţeles; semnificaţia sa de suprafaţă trebuie văzută ca adevărată într-un sens şi falsă în celălalt. Astfel, atunci când Socrate spune că este un «mijlocitor», el nu vorbeşte, şi totuşi vorbeşte serios”. (Gregory Vlastos, *Socrate. Ironist şi filozof moral*, Humanitas, Bucureşti, 2002, p. 33)

chiar abuzive. Ca să dăm un exemplu mai potrivit de interpretare eronată a ironiei, mă voi referi la *motto*-ul pe care-l avea la un moment dat un post de televiziune cunoscut, despre care s-a zis că ar fi chiar „anticreştin". Patapievici, de exemplu, consideră că „filosofia popularului canal TV *Animal Planet* este succint şi definitiv exprimată prin sloganul care însoţeşte una din numeroaselor sale reclame ideologice în favoarea panteismului, politeismului, reîncarnării, sincretismului religios asiatic etc. – reclame care fac parte din agenda sa militant anticreştină – «animals are better than humans»"[12]. El consideră această „filosofie" ca fiind o ideologie naturalistă neopăgână, care nu are de fapt niciun Dumnezeu; iar potrivit acesteia, continuă scriitorul român, „omul este *răul* naturii – în acelaşi fel în care Susan Sontag considera că civilizaţia creştină a Occidentului este *cancerul* umanităţii"[13]. Iată cât de departe poate merge interpretarea unui simplu slogan, dacă e luat literalmente în serios, când, de fapt, nu trebuie luat în considerare decât ca simplu joc al ironiei la adresa anumitor oameni. Aşa-zisa „ideologie naturalistă neopăgână", cum o numeşte Patapievici, poate fi numită, într-un sens mai adecvat, drept „filosofie neocinică". Ceea ce înseamnă că sloganul „animals are better than humans" trebuie tratat cu acelaşi gen de seriozitate pe care atenienii i-o acordau lui Diogene din Sinope atunci când acesta răspundea în stilu-i ironic cunoscut.[14] De exemplu, „atunci când vedea pe cârmaci, pe medici, pe filosofi la ocupaţiile lor, [Diogene Cinicul] socotea că omul este cel mai inteligent dintre animale; dar iarăşi, când vedea pe tâlcuitorii de vise, pe prezicători şi pe cei ce îi ascultă sau pe aceia care se umflă din cauza faimei sau a bogăţiei lor, socotea că nu există animal mai de nimic decât omul"[15]. Deci, confruntaţi fiind cu astfel de maxime, cugetări sau aforisme, trebuie să distingem cu înţelepciune între seriozitatea literală (sau de suprafaţă) a afirmaţiei şi seriozitatea *în sine* a acesteia. Astfel de afirmaţii nu pot fi înţelese decât dincolo de ceea ce ele transmit în mod direct.[16] Altfel spus, trebuie să diferenţiem rigiditatea seriozităţii de seriozitatea ironiei. Conchizând, dincolo de faptul că interpretarea ironiei necesită totuşi cunoştinţe destul de vaste şi de variate, inclusiv o anumită experienţă de viaţă, înţelegerea jocului acesteia ţine şi de dispoziţia (fenomenologic vorbind, de intenţionalitatea) fiecăruia pentru deriziune. În cele din urmă, însă, stăpânirea *ştiinţei ironiei* e strâns legată de hermeneutică, adică de subtila artă a interpretării.

Bibliografie:

Bondor, George, *Dansul măştilor. Nietzsche şi filosofia interpretării*, Humanitas, Bucureşti, 2008

Huizinga, Johan, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Humanitas, Bucureşti, 2002

Kierkegaard, Søren, *Despre conceptul de ironie, cu permanentă referire la Socrate*, în *Opere*, vol. I, Humanitas, Bucureşti, 2006

Laertios, Diogenes, *Despre vieţile şi doctrinele filosofilor*, Polirom, Iaşi, 1997

12 Horia Roman Patapievici, *Omul Recent. O critică a modernităţii din perspectiva întrebării „Ce se pierde atunci când ceva se câştigă?"*, Humanitas, Bucureşti, 2001, p. 134

13 *Ibidem*, p. 135

14 Ca dovadă a respectului de care se bucura Diogene Cinicul în Antichitate, în pofida atitudinii sale sfidătoare la adresa omului în general (de fapt, împotriva metehnelor omului), iată ce ne transmite Diogenes Laertios: „Era, totuşi, iubit de atenieni. Ceea ce-i sigur e că, atunci când un tânăr i-a sfărâmat butoiul, atenienii i-au dat acestuia o bătaie, iar lui Diogene i-au dăruit un alt butoi. Dionysios stoicul spune că, după bătălia de la Cheronea, a fost prins şi dus înaintea lui Filip şi, întrebat cine este, el răspunde: «Un cercetător al nemăsuratei tale lăcomii». Pentru acest răspuns a fost admirat şi lăsat în libertate". (Diogenes Laertios, *Despre vieţile şi doctrinele filosofilor*, Polirom, Iaşi, 1997, p. 203)

15 *Ibidem*, p. 199

16 O vorbă de duh de inspiraţie cinică, asemănătoare cu cea a postului TV *Animal Planet*, e şi următoarea maximă a lui Mark Twain: „cu cât cunosc mai bine oamenii, cu atât îmi iubesc mai mult câinele".

Nietzsche, Friedrich, *Ştiinţa voioasă*, Humanitas, Bucureşti, 2006

Nietzsche, Friedrich, *Amurgul idolilor sau cum se face filosofie cu ciocanul*, Editura ETA, Cluj-Napoca, 1993

Pascal, Blaise, *Scrisori provinciale*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1973

Patapievici, Horia Roman, *Omul Recent. O critică a modernităţii din perspectiva întrebării „Ce se pierde atunci când ceva se câştigă?”*, Humanitas, Bucureşti, 2001

Pinker, Steven, *Cum funcţionează mintea*, Editura ALLFA, Bucureşti, 2009

Platon, „Phaidros”, în *Opere*, vol. IV, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983

Swift, Jonathan, „Cugetări”, în *Călătoriile lui Gulliver; Povestea unui poloboc şi alte satire*, Editura Univers, Bucureşti, 1985

Vlastos, Gregory, *Socrate. Ironist şi filozof moral*, Humanitas, Bucureşti, 2002

Mulţumiri: Această lucrare a fost finanţată din contractul *Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE)* – POSDRU/159/1.5/S/140863 proiect strategic „Programe doctorale şi postdoctorale – suport pentru creşterea competitivităţii cercetării în domeniul Ştiinţelor umaniste şi socio-economice” cofinanţat din Fondul Social European, prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

COSTACHE OLĂREANU – MOMENTS OF ADOLESCENCE

Elena LAZĂR (BURLACU)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: Formed to admiration school for ancients, Olăreanu writer compares childhood up to school with pre-Socratic philosophy period, when people just began the research of surrounding world, trying to find primordial elements, indivisible, which made the Universe. Very good and fully justified this comparison !
The paradox of the situations, the paradox of human behavior, the paradox of the feelings is constantly present in the paper of Costache Olăreanu.

Keywords: school, U.T.M. , society, death, paradox.

Format la şcoala admiraţiei pentru antici, scriitorul Olăreanu compară perioada copilăriei până la şcoală cu perioada filozofiei presocratice când oamenii de abia începeau cercetarea lumii înconjurătoare, încercând să găsească elementele primordiale, indivizibile din care este alcătuit universul. Foarte bună şi pe deplin justificată această comparaţie! Şi aşa cum pentru acei presocratici, apa, focul, aerul şi pământul erau elemente primordiale, pentru copilul ce abia deschidea ochii asupra lumii, „nașul tatei", acest cuvânt care este scris cu caractere diferite semnifică pentru el tot un element primordial ca şi scrânciobul, element avansat prin care copilul ajunge să vadă *„universul unit, (...)de la cer la pământ"*[1].

Școala cea primară nu-i aduce copilului nici măcar o încântare momentană căci nu însemna decât pierderea timpului când toti erau *generali* şi desfăşurau bătălii minunate. Cu începerea şcolii, din *generali* şi *bringanzi vestiți*, deveneau *„leşinați copii ascultători"*[2]. Şi dacă mai toți oamenii se laudă că au fost buni la şcoală, autorul nostru ne spune pe şleau *„am fost un elev foarte prost, încăpăţânat şi rău"*[3]. Credem însă că această recunoaştere, foarte puţin măgulitoare la adresa propriei persoane este şi mai mult percepţia, opinia asupra acelei perioade, emoţional vorbind, transferată sieşi. Copilul Olăreanu a fost desigur ca orice copil din epoca sa și poate din orice epocă: mult mai mult dornic de joacă, de evadare într-o lume eroică, de plăceri copilăreşti. Şi acum a fi „tocilar" nu e tocmai visul unui copil. Superman, Spiderman şi poate puţin Robin Hood, sunt cei ce ar dori copii să devină. *„Bibliografia nu poate explica opera... Ea trebuie să explice altceva şi anume (...) coerența unui destin, structura unei existențe".*[4] În paginile scriitorului Costache Olăreanu *„nimic psihologic ori moral nu ne reține"*[5]

Perioada primelor clase de liceu nu a fost prea agreată. Autorul însuşi o caracterizează ca fiind *„perioada marilor filme"*, cei care îi rămân în memorie şi în suflet fiind Gary Cooper şi Marlene Dietrich, nicidecum Nedioglu şi Tafrali.

Viaţa tânărului licean se desfăşoară sub stăpânirea filmului, a iluziei deci. Şi cine poate spune că licean fiind, iluzia-filmele, televiziunea, cărţile, nu îți stăpânește viața? Până şi frica oricărui copil de cel rău, viclean, pare să fie în legătură cu filmul. Acest viclean,

---

[1] Costache Olăreanu. *Frica*. Editura: Paralela 45, Piteşti, 2002, p. 20
[2] *Idem*, p. 20
[3] *Ibidem*, p. 21
[4] Eugen Simion. *Întoarcerea autorului, volumul I : Eseuri despre relația creator-operă, ediția a II-a*. Editura: Minerva. Bucureşti, 1993, p. 173
[5] Nicolae Manolescu. *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură*. Editura: Paralela 45. Pitești, 2008, p.1174

de care se teme oricine, desigur şi tânărul Olăreanu, este sigur materializat din lumea personajelor de film. Răul, are înfăţişare umană: vârstă, *„pălăriile borsalino fulgarin cu guler ridicat”*[6], aşa cum filmele văzute de adolescentul Olăreanu consacraseră şablonul personajelor „răilor”.

Imediat descrierii personajului ce întruchipa răul, urmează paginile ce evocă războiul. De la sine apare legătura dintre „rău” şi „război”. Şi ce ne spune Olăreanu despre război nu se referă absolut deloc la război, căci el nu a putut avea amintiri despre războiul real, luptele reale cu arme şi soldaţi, aducătoare de moarte, de distrugeri, de tragedii căci el era doar un adolescent în locuri unde nu s-au dat bătălii. A văzut doar soldaţi în trecere, coloanele lor motorizate şi ca elev trebuia doar să sune alarma în caz de nevoie şi să pornească sirena. Şi încă o dată vedem copilul care ne spune că tare îi mai plăcea să dea alarma şi să tragă sirena.

Terminarea războiului i-a dat curajul s-o sărute pe Sofica, fata pe care o iubea pe atunci, şi să rostească singurele versuri în franceză pe care le memorase: *„O, Temps suspends ton vol et, vous, heures propices, suspendez votre cours!”*[7] Şi ca în toate filmele ce respectă reţeta, când tensiunea sporeşte, apare şi un moment comic ce sparge monotonia dramei, căci spectatorul merge la cinema nu pentru suferinţă ci pentru destindere. Conform acestei reţete, e cuprinsă şi scena vizitării unui spital de către rege şi generali. Un soldat, întrebat unde a fost rănit, cu ochi pierduţi răspunde *„la...la boaşe”*. De abia medicul-şef, citind fişa rănitului dă răspunsul ce ne-ar fi răpit picul de umor: *„Gavriluţă Ion, rănit la Cotul Domnului, 3 februarie 1943.”*[8] Scena aceasta a vizitei şi discuţiei cu rănitul este povestită de sora Soficăi, infirmieră la un spital militar. Şi suntem din nou încredinţaţi că tot ce scrie autorul e adevarul pur, fiind şi „*un umorist*”.[9]

Din clasa a şasea a început şi tânărul nostru să se schimbe. Citea *Cronin*[10] şi nu Brătescu-Voineşti ori Bolintineanu. Ba aborda şi pe Blaga, deşi recunoaşte că nu-l prea întelegea. Despre Blaga, autorul nota: „*Ceea ce m-a frapat mai întâi a fost asemănarea cu Goethe: aceeaşi frunte înaltă, ochi mari, nas ferm şi o lumină albă ce-i desena trăsăturile”*[11] Primeşte un 10 la română şi creşte, creşte. Iată că şi gustul pentru eleganţă se dezvoltă. Îşi edifică singur un duş, se spală intens, are grijă de faţă, chiar se pudrează. Pantalonii sunt bine călcaţi, apare chiar si parfumul în viaţa băiatului, grija pentru ţinută, vorbit, mers, aşezat pe scaun. Dar iată că vremurile fiind schimbate si grija pentru înfăţişarea exterioară a devenit suspectă. Îl trăda că era fiu de „fost”. Chiar nota la un examen se diminua drastic de te bănuia profesorul că vii din clase foste, avute.

Drumul acesta al iniţierii în viaţa adulţilor aduce tânărului Costache şi succesul la fete, explicat de autor prin *„căldura şi bunatatea sa*”, explicaţie apărută desigur în conversaţiile cu fetele. De la evocarea Ninei, o fată cu perfecţiunea volumelor, suntem martorii întâmplării în care oraşul ia drept american un proaspăt sosit în oraş, domnul Simionescu, noul profesor de engleză, de la liceul de băieţi. A fantaza este de fapt îndeletnicirea preferată cam a tuturor celor din oraş: fantezia întâmplării cu unul ce sperai să fie american, fantezia tânărului de a se face când călugăr, când cioban. Sigur nu un cioban oarecare, ci unul *metafizic*, ori *muzical*, ori unul *viril-la-culme*, ori unul *cult*.

În această zbenguială de tânăr nu puteai să scapi de „zbenguielile” epocii, tulburările, răsturnarea vieţii aşezate de dinainte de război. A ieşit la lumina zilei U.T.M.-ul în care

[6] Costache Olăreanu, op. cit., p. 22
[7] *Ibidem*, p. 25
[8] *Ibidem*, p. 27
[9] Ion Rotaru. *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent.* Editura: Dacoromana. Bucureşti, 2009, p. 855
[10] Costache Olăreanu. *Poezie si autobiografie; Micul Paris.* Editura: Cartea Românească. Bucureşti, 1994, p. 46
[11] Costache Olăreanu. *Lupul şi Chitanţa.* Editura: Albatros. Bucureşti, 1995, p. 77

trebuia neapărat să te înscrii de voiai să ai un oarecare loc în lume. Cuvântul „tovarăş" intră în vocabularul activ al oamenilor. Fata care trăise momentul suprem de plăcere cu băiatul pe care-l dusese să semneze cererea de intrare în U.T.M. exclamă: *„Mi-a plăcut, tovarăşe!"*[12], bineînţeles nu în legătură cu intrarea în U.T.M.

Scena intrării în U.T.M., în altă parte, se producea în timp ce oraşul suferea atacul tifosului exantematic. Şapte decese cauzase cumplita epidemie. Şi când părea că autorităţile au învins, factorul poştal Costică fu răpus de cumplita epidemie. Şi aşa cum cimitirul vesel de la Săpânţa ne prilejuieşte o privire nu mohorâtă, nu înciudată, că viaţa aceasta se termină, aşa şi filmul epidemiei, morţii şi îngropării lui Costică ne oferă comedia perfectă a acestor momente ale vieţii omeneşti. Ar fi subiectul excepţional al unei comedii excepţionale. Un regizor exact astfel ar povesti subiectul comediei sale şi ca să o şi facă şi pentru ecran, sigur ar avea nevoie de celelalte profesii ce dezvoltă şi fac posibil filmul, scenaristul care face dialogurile si gag-urile, cel ce răspunde de imagine, de tehnică etc.

Poate să ne pară o mare îndrăzneală să tratezi subiectul moarte în registrul comic. Şi este o îndrăzneală, dar pe deplin justificată de viaţă, de realitate. Omul se naşte şi moare. Sunt două momente ale continuu-mului viaţă. Odată ce te-ai născut ştii că trebuie să şi mori. Omul întelept priveşte cu detaşare şi naşterea şi moartea. Mai ales că amândouă momentele prilejuiesc oamenilor cele mai diferite abordări, desfăşurarea lor obligându-i pe aceştia la cele mai neobişnuite reacţii, la cele mai nebuneşti acţiuni. Când poştaşul Costică muri tot oraşul participă la înmormântarea solemnă ce părea a unui „*episcop şi nu a unui funcţionar de rând*". Primarul ţinu o cuvântare, toti suspinau şi gemeau. Când dirigintele Poştei, urcat pe marginea movilei de pământ reavăn scos de la săpatul gropii declară pe decedat un erou mort la datorie, se produse faptul absolut de neprevăzut, în groapa săpată căzu chiar dirigintele. Decedatul fu pe loc uitat. Cu uimire întârziată, nevăzând şi nemaiauzind pe vorbitorul cel înflăcărat, mulţimea se trezi aruncată într-o imensă harababură. Se strigă după o frânghie, după o scară. Manevrele recuperării dirigintelui din groapă produseră suferinţe mai multor inşi pocniţi în mişcarea scării salvatoare. Şi aşa cum Creangă rezumă o întâmplare cu un proverb-concluzie, aşa şi o bătrână rezumă astfel simţământul general *„Ptiu, maică! Parcă-i Lazăr înviat din morţi!"*[13] Pagină de umor negru? Nicidecum! Relatarea ce pare perfect plauzibilă a unei întâmplări, tot aşa de plauzibile, relatare facută cu căldură umană, ţine de spiritul nostru al românilor, ce a facut posibil cimitirul vesel de la Săpânţa.

Înmormântarea cu final neaşteptat în care mortul este uitat şi în groapă cade unul viu, scos apoi cu greutate într-o stare îndepărtată de fervoarea creştină iniţială este doar un paradox printre multe altele cultivate în *„Frica"*. Figura aspră, de părinte ce-şi pedeapsea crunt copilul, bătându-l până ce oboseala el, tatăl, la „ridicarea", arestarea sa, din pricina opoziţiei faţă de regimul comunist determină în sufletul fiului un sentiment de uşurare. Paradoxul acesta îl uimeşte chiar pe fiu, care e perfect conştient de această trăire şi se simte ruşinat. Fiul arestatului trăieşte pe moment un sentiment de eliberare în stratul cel mai profund al sufletului său, un timp extrem de scurt când pare că-şi vede călăul plecând.

Romanul trădează zbuciumul său lăuntric, *„pentru că dincolo de toţi şi de toate e scriitorul Costache Olăreanu, autoportretul autorului însuşi*.[14]

Portretul tatălui este însă extrem de complex şi ştim din tot ce autorul ne povesteşte că el, fiul a devenit ceea ce a devenit pentru că tatăl său a fost aşa cum a fost. Şi acest fiu

[12] Costache Olăreanu. *Frica*. Editura: Paralela 45, Piteşti, 2002, p. 40
[13] *Ibidem*, p. 43
[14] Mihai Dragolea, *În exercitiul ficţiunii: eseuri despre şcoala de la Târgovişte*. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992, p. 160

îşi iubeşte tatăl şi sfârşeşte prin a-l înţelege, prin a înţelege epoca şi caracterul omului, caractere ce poartă ceea ce-i înnăscut (numit acum de noi moştenirea genetică) ca şi ceea ce-i dobândit voit sau imediat, fără ca măcar să fim conştienţi , prin societate şi de la societate.

Paradoxul situaţiilor, paradoxul comportamentului uman , paradoxul simţământelor omeneşti e în mod constant prezent în scriitura lui Costache Olăreanu.

Oricum planul naraţiunii glisează, mereu întâlnindu -se faptele din viaţa povestitorului cu cel căruia trebuie sa-i prezinte autobiografia şi care spune că nu aşteaptă romane, că trebuie să-i prezinte funcţionăresc adevărul.

Şi adevărul este că tânărul, pentru a-şi putea croi un drum , contaminat desigur şi de atmosfera creată, de entuziasm faţă de noii stăpâni comunişti se înrolează şi el de bunăvoie acţiunilor de propagandă, rostind discursuri şi bătut fiind din cauză că „n-o lăsa în pace pe Lenuţa", declară că l-au bătut „reacţionarii". Merge şi la puşcărie să -şi viziteze tatăl şi-i face gardianului educaţie, învăţându-l să vorbească frumos, doar se adresează oamenilor, nu animalelor. Cuvântul de răspuns al gardianului la un „multumesc" spus de cel venit la vorbitor ne încredinţează că puţin lecţia s-a prins de satrap.

Vizita la tatăl închis în puşcăria comunistă este relatată într-o naraţiune sobră, fără îngroşări din care să ţâşnească tragedia. Evocarea vizitatorilor cu feţe albe, încercănate slăbiţe, cu bagaje grele, mâncare şi ţigări, aduse prin sacrificiul întregii familii ne aruncă însă într-o durere mută, profundă. Oamenii rostesc cuvinte neutre, comune, şoptite în răceala nopţii şi a zilei pe care trebuie să le străbată ca să ajungă să stea cinci minute cu cei dragi de o parte şi de alta a unor plase de sârmă ce formau un culoar cu doi metri distanţă pe mijloc. Aşteptarea în faţa acestei plase de sârmă i-a părut fiului o veşnicie în care totul tremura, se dizolva , dispărea , o nălucă, un vârtej ilogic ce-l arunca nicăieri, o usă nevopsită. Şi când uşa nu s-a mai lăsat văzută, fiul s-a aflat în faţa părintelui său. Şi în negura şi urâciunea puşcăriei dragostea fiului pentru tatăl său îl face să nu mai perceapă această negură şi urâciune ci vede albul şi puritatea zăpezii. Negrul devine alb. Fiul îl vede pe tată cum venea deseori încărcat de zăpadă şi îl atrăgea ca un magnet, azvârlindu-se la pieptul lui, scufundându-se ca într-un fiord în senzaţia de bine şi fericire indusă de tată. „*Dar cel mai grozav era mirosul omului alb. Doamne, ce miros! A cer şi a cărămidă udă, a creion chimic şi a ocean, a vârf de copac şi a lumină, a eternitate mirosea tatăl meu, omul acela alb al copilăriei"*[15]. În urâciunea puşcăriei, iată cum apare tatăl, fiului său. Se poate face oare un portret mai frumos pentru un tată? Faptul că altădată tatăl părea fiului un tiran şi-i detesta comportarea nu ne arată decât complexitatea şi profunzimea acestui portret făcut celui ce a dăruit viaţă de cel care a primit viaţa.

BIBLIOGRAFIE

1. Dragolea, Mihai. (1992). În exerciţiul ficţiunii : eseuri despre şcoala de la Târgovişte. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
2. Olăreanu, Costache. (1978). *Confesiuni paralele*. Bucureşti: Editura Cartea Românească.
3. Olăreanu, Costache. (2002). *Frica*. Piteşti: Editura Paralela 45.
4. Olăreanu, Costache. (1995). *Lupul şi Chitanţa*. Bucureşti: Editura Albatros.
5. Olăreanu, Costache. (1994). *Poezie si autobiografie; Micul Paris*. Bucureşti: Editura Cartea Românească.
6. Manolescu, Nicolae. (2008). *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură*. Piteşti: Editura Paralela 45

[15] Costache Olăreanu, op. cit., p. 68

7. Rotaru, Ion. (2009). *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent*. Bucureşti: Editura Dacoromana.
8. Simion, Eugen. (1993). *Întoarcerea autorului, volumul I : Eseuri despre relația creator-operă, ediția a II-a*. Bucureşti: Editura Minerva.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

ONEIRIC SYMBOLS IN MIRCEA CARTARESCU'S *TRAVESTI*

Silvia-Maria COMANAC (MUNTEANU)
"Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: This article aims to reveal the main symbols which come into notice when we are reading Mircea Cartarescu's novel, entitled Travesti. The character himself tries to understand the meaning of his dreams or, better said, nightmairs, which seem to be like signs stemmed from unconscious. Transcribing every detail of his dreams, Victor has the belief that can find the real cause of his mental imbalance. The anguish of the character translates bizzare images, crystalized around some obsessive symbols. These symbols connote disguised expressions of inner sexual desire. Obscure emotions invade Victor's oneiric existence, so that the character manages to escape his interior traps.

Keywords: dream, door, stairs, toilet, water

Ca un adevărat *arhitect*, autorul Mircea Cărtărescu, preluând parcă modelul freudian, proiectează şi construieşte vise conform logicii onirice instituite de psihanaliză. Fiind copleşiţi de atâtea vise, ne punem o întrebare firească: cel mai puternic dintre determinismele umane nu este oare determinismul oniric? În proza cărtăresciană, visul şi-a asumat rolul de călăuză în procesul de iniţiere a cititorului în inconştientul personajelor şi de descifrare a tainelor existenţei lăuntrice. A utilizat o tehnică inedită de interferenţă a planurilor, a creat un labirint de poveşti şi reverii, oglinzi şi revelaţii, arhetipuri şi halucinaţii, în care visul se converteşte în fir al Ariadnei, călăuzitor spre lumea esenţială a spiritului abisal. Asemenea personajului său, Mircea Cărtărescu devine autorul-arhitect, specializat în proiectarea viselor/fabricilor de vise, însemnând o provocare şi o încercare a scriitorului de autodepăşire, de cuprindere a Totului.

Romanul *Travesti* nu face excepţie de la tehnica narativă a viselor tipice şi este conceput pe ideea scrisului ca terapie, ce-i permite personajului-narator să-şi exhibe trăirile refulate ca astfel să poată pătrunde tot mai adânc în inconştient şi să descopere adevărul despre propria fiinţă. Vârsta adolescenţei este înfăţişată ca o etapă dificilă, zbuciumată, ca un proces de degradare a fiinţei, deoarece tânărul este invadat de senzaţii multiple, ispite şi activităţi ademenitoare. Personajul-narator din romanul *Travesti*, Victor, un adolescent de şaptesprezece ani, introvertit, închistat în refuzul de a se comporta la fel cu cei de-o vârstă cu el, este subordonat principiului realitate – halucinaţie – vis, experimentând senzaţia visului în vis, viziunea dublului şi tentaţia fiinţei androgine. Retragerea departe de lume (într-o cabană, la munte – simbol al evoluţiei spirituale) pare a-i înlesni drumul spre sine.

Cartea începe cu o întrebare retorică a naratorului, referitoare la modul cum ar putea scăpa de himera-obsesie ce-l bântuie, şi continuă cu o regresiune în timp, care-i permite să relateze aventura brutală de la Budila, petrecută cu şaptesprezece ani în urmă. Atunci, personajul narator avea şaptesprezece ani, adică jumătatea vârstei de acum, când rememorează şi rescrie cu scopul de a-şi exorciza himera: acest număr „considerat drept canonul echilibrului fiecărui lucru"[1] marchează, în fapt, dezechilibrul provocat de Lulu, bărbatul-femeie, configurat de imaginaţia halucinatorie a adolescentului, care încearcă din răsputeri să se opună devenirii, să-şi înfrâneze sexualitatea, sublimată însă în visele nocturne.

Prin reverie, cititorul comunică cu naratorul-personaj la modul firesc, deoarece acesta din urmă nu descrie succint şi inert visele, ci cu lux de amănunte, ca pe o experienţă nouă

[1] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, vol. III (trad. rom. a fost făcută după ediţia 1969 revăzută şi adăugită, apărută în colecţia „Bouquins"), Bucureşti, Editura Artemis, 1993, p. 296.

izvorâtă din forţa imaginarului şi a inconştientului, ceea ce creează proiecţia visului în vis. De aici, iau naştere şi cele două drame: pe de o parte, drama personajului-narator, care este drama umană a adolescentului frustrat şi chinuit de singurătate, iar pe de altă parte, regăsim drama visătorului sau a dublului său lăuntric, o dramă care irupe din inconştient şi-l forţează pe acesta să stea faţă în faţă cu adevărul refulat: *„s-au desfăcut deodată sub ţeasta mea, când abia aţipisem, într-o răbufnire insuportabilă. Reacţia minţii şi a viscerelor mele a fost atroce.* [...] *dar ele m-au sleit cu totul, şi cu atât mai puţin mai puţin o să reuşesc să le descriu aici în indescriptibilul lor"*[2]. Astfel, aventurile lui Victor sunt dublate de aventurile visătorului, în care se întrevede inconştientul. Această tehnică de creaţie permite autorului să configureze portretul unui adolescent încadrat perfect în tiparul postmodern: lipsit de ingenuitate, cu spiritul şi sufletul măcinate de suspiciune şi labilitate, cramponându-se de rivalitatea între trăirile conştiente şi cele inconştiente.

În lumea viselor transcrise pe parcursul romanului, personajul-narator încearcă să găsească o cauză a dezechilibrului său psihic, pe care să o poată remedia prin terapia scrisului-autoanaliză: „Întrucât memoria, permiţând revenirea asupra trecutului, autorizează în parte repararea vitregiilor timpului. Memoria e realmente de domeniul fantasticului, deoarece orânduieşte estetic amintirea"[3]. Fiind atenţi la continuitatea onirică, vom recunoaşte starea de rău înfiorător care-l acompaniază pe visător şi leagă coşmarurile sale cu teama de propriul dublu şi de acceptarea *animei*.

La graniţa dintre vis, coşmar şi halucinaţie, stări experimentate de personajul-narator confuz şi, totodată, lucid, putem distinge câteva simboluri recurente, cum sunt: closetul, scara, uşa şi apa. Având în centru unul dintre aceste simboluri-cheie, fiecare vis pune în lumină şi alte imagini obsesive în jurul cărora gravitează planul oniric supus analizei, asemenea unei pânze de păianjen, întregul labirint al reveriilor. Primul vis pe care Victor îl transcrie cu fervoare respectă tehnica cu care ne-a obişnuit autorul: aspectul coşmaresc ascunde în subtext un stimul declanşator, de sorginte psihanalitică, ceea ce-i prilejuieşte cititorului posibilitatea căutarea sensurilor. E ca şi cum acest vis-coşmar ar continua scena din subteran evocată în *Mendebilul*, deoarece această cămăruţă de culcare hiperîncălzită aminteşte de cămăruţa fochistului, spaţiu ce a deschis o nouă perspectivă asupra lumii. În planul visului, câteva cuvinte-simbol sunt de remarcat: „cafeniu", „marmură", „closet", „mijloc", „frig", „faianţă (murdară)", „atârna". Nu lipsesc simbolurile scării şi uşii, dar aici uşa are o înălţime de cinci metri. Este o uşă neobişnuit de mare, gigantică, ce simbolizează, în corelaţie cu cifra cinci (axa verticală şi orizontală), intersecţia dintre inconştient şi conştient.

Dacă la început avem impresia că personajul evadează în vis într-un spaţiu nelimitat, uriaş, sugestie a libertăţii interioare, treptat acesta se îngustează la perimetrul unui closet, într-o atmosferă întunecată, rece şi silenţioasă. Poziţia personajului reflectă o situaţie incomodă, care se va accentua odată cu deschiderea uşii, moment în care locul va fi practic invadat de lume. Dincolo de lipsa de intimitate, personajul se simte radiografiat sau batjocorit sub privirile scrutătoare ale mulţimii de necunoscuţi şi încearcă cu disperare să-şi ascundă ruşinea. Percepţia exteriorului se traduce în interior prin gemete, semne ale durerii fizice şi obrajii roşii, sugestie a ruşinii şi combustiei lăuntrice. În deplin acord cu starea sufletească a personajului este proiectat fenomenul cromatic: culoarea cafenie a holului se manifestă ca o forţă propulsată din interior, reflectând senzaţia de apăsare şi căldură. Cafeniul imprimat în spaţiul oniric provine din experienţa subiectivă ce creează viziunea personajului, care percepe contururile la nivel hiperbolic. Expresie tactilă a răcelii, marmura semnifică incapacitatea exteriorizării emoţiilor trăite de personaj atunci când este descoperit de privirile celorlalţi.

[2] Mircea Cărtărescu, *Travesti*, Bucureşti, Humanitas, 1994, p. 38.
[3] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, (traducere de Marcel Aderca, postfaţă de Cornel Mihai Ionescu), Bucureşti, Editura Univers enciclopedic, 1998, p. 401.

Mijlocul sau centrul unde se află poziţionat devine inconfortabil odată cu deschiderea uşii, centrul fiind Sinele visătorului care acum se află în pericol de a fi invadat de alţii. Străfundul fiinţei sale nu mai este ascuns, ci dezgolit, expus vederii şi, de aici, sentimentul de neputinţă şi ruşine ce-l cotropeşte, precum şi gestul reflex de apărare, de ascundere a ruşinii. Valorizată negativ, goliciunea sugerează sentimentul de inferioritate, dificultatea de a se integra în mediul înconjurător, ceea ce-i accentuează starea de ruşine. Devine susceptibil sub privirile celorlalţi, temându-se că-i va fi surprinsă interioritatea, pudoarea, dar şi umilinţa cauzată de frustrările sale. Nu trebuie exclusă nici interpretarea cu tentă erotică a goliciunii din vis, care „vine să compenseze frustrările sexual-afective”[4]. Frigul din vis este asociat lipsei de afecţiune şi chiar frigidităţii, traducând singurătatea şi izolarea adolescentului. Closetul face trimitere la excreţiile fiziologice, care, în plan oniric, înseamnă eliminarea unor toxine psihice, cum ar fi inhibiţia, conflictele interioare, complexele de care suferă individul, sentimentul de inferioritate, unele amintiri refulate ce-i tulbură existenţa: „Dar, uneori, aceste excreţii au loc [...] în condiţii dificile sau foarte neplăcute”[5], cum se poate vedea în acest vis. Apare şi imaginea falusului (de obicei simbol al energiei creatoare la nivel spiritual şi fizic, activat în inconştient) legată de ideea ruşinii şi goliciunii prin determinantul *atârna*, care suprimă parcă forţa vitală sau fecunditatea. Prin extensie a exteriorului, răceala este dată de faianţa closetului, iar murdăria evocă deşeurile evacuate, cauzatoare de tulburări severe în cazul reţinerii lor în interior.

Aşadar, acest vis produce impresia unei eliberări psihice comparabilă cu senzaţia de uşurare resimţită după o eliminare fiziologică. Ceea ce a fost inutil şi dăunător a fost înlăturat, dar persistă angoasa personajului de a fi surprins dezbrăcat, dezgolit de masca protectoare, de a-i fi *citite* adevăratele trăiri. Pare a fi teama oricărui adolescent, ce traversează o perioadă agitată, cu multiple transformări fizice şi psihice, luându-l pe nepregătite şi zdruncinându-i întregul univers lăuntric.

În încercarea de a o găsi dorinţa refulată şi pătrunsă în conştiinţă prin intermediul celui de-al doilea vis, am selectat câteva cuvinte-simbol: „closet”, „baston”, „sora”, „gheare”, „ameninţa”, „am fugit”, „mic hol”, „apă”, „scară”, „lemn”, „spirală”, „extrem de îngustă”, „stacojie”, „smuls”, „degete”, „urină”, „zăvor”. Începutul visului sugerează, în aparenţă, o amintire din familie care are în centru imaginea celor doi fraţi retrăind imagini trecute. Brusc, scenariul se schimbă atât la nivel formal (utilizarea verbelor de mişcare alertă), cât şi-n plan ideatic, căci sora se ipostaziază într-un personaj ce ameninţă existenţa Eului. Ne vine în minte, datorită agresiunii, cuvântul „incest”, care înseamnă „legătură sexuală [...] dintre frate şi soră» [...] un păcat dintre cele mai grave, egal doar cu omuciderea”[6]. Misterul visului pare acum elucidat: păcatul de moarte, pedepsit de biserică şi de lege, a provocat coşmarul. Să cercetăm totuşi şi celelalte simboluri. În termeni freudieni, bastonul reprezintă imaginea falusului erect, senzaţie percepută ca lucru revoltător de către copil. Sora relevă nu rudenia de sânge, ci desemnează înfrăţirea copiilor la vârsta sacră a copilăriei, când sunt animaţi doar de dorinţa de a se juca. Sacralitatea copilăriei este ameninţată de devenirea profană, sugestie realizată prin simbolul ghearelor, instrument al rănirii fizice, sfâşierea epidermei urmată de izbucnirea sângelui. De aceea, personajul începe să fugă, încercând să se salveze în micul hol al copilăriei. Dar holul conduce întotdeauna spre încăperea principală, în acest caz spre maturizare. Această nouă încăpere îi displace total: pereţii coşcoviţi indică semnele degradării fiinţei după ce şi-a pierdut virginitatea, idee substanţializată prin simbolul apei, care se pretează la trei accepţiuni contextuale: nostalgia după spaţiul protector intrauterin, geneza

[4] Jacques de la Rocheterie, *Simbologia viselor* (traducere de Iulian Dragomir), Bucureşti, Editura Artemis, 2006, p. 98.
[5] *Ibidem*, p. 82.
[6] Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura Amarcord, 2001, p. 84.

primordială şi, antitetic, element ce favorizează descompunerea materiei, deci degradarea fiinţei după deflorare.

Este de remarcat simbolul scării, însoţit de trei determinanţi: lemn, spirală, extrem de îngustă, care-i potenţează semnificaţia primară a ascensiunii. Lemnul, „materie plină de căldură şi personalitate”[7], sugerează faptul că omul acceptă Erosul, în sensul împlinirii umane, considerându-l o cale spre fericire, greu însă de atins – spirala devenind imagine a labirintului extrem de îngust, adică accesibil numai celor iniţiaţi. Iniţierea se realizează pe cale erotică şi este un pas decisiv care desparte două lumi: inocenţa şi maturitatea. Trecerea este resimţită de Eul analizat în manieră vulgară, brutală, împotriva propriei voinţe, având în vedere verbul folosit: smuls. Simte în permanenţă nevoia de a se apăra, nevoie simbolizată de zăvor. Însă nimic nu-l ajută să evadeze din noua lume, în care se simte ca într-un closet. Asociat cu urina, closetul semnifică mizeria, dejecţia, urâţenia, favorizând repulsia şi respingerea. Sexualitatea se întrevede în simbolul degetelor, imagine tactilă ce conduce spre ideea de pipăire, de căutare a zonelor erogene, preludiu al actului sexual. Iată, deci, stimulul declanşator al visului: dorinţa sexuală, refulată în inconştient. Eul şi-a reprimat propriile trăiri, refuzând trăirea profană a instinctului sexual. Adolescentul este trădat de inconştient, căci dorinţa sexuală revine în conştiinţă datorită viselor, repetate obsesiv în timpul somnului. Dacă în mod conştient se poate controla, cenzurându-şi orice pornire instinctuală, în plan oniric însă dorinţele refulate devin manifeste prin intermediul visului.

Chiar dacă interpretarea psihanalitică a scării – expresie deghizată a dorinţei sexuale – este considerată simplistă şi unilaterală, trebuie să reamintim concepţia lui Mircea Eliade, care afirma că „actul sexual este şi el «un ritual de trecere»”[8]. Astfel, scara devine simbolul ascensiunii temporale, trecerea de la o vârstă la alta, de la un mod de a fi la altul, de la inocenţă la maturitate: „Cu alte cuvinte, interpretarea freudiană a imaginii scării ca cifru al unei dorinţe sexuale inconştiente îşi are locul perfect printre multiplele semnificaţii ale «trecerii» ilustrate de scară în ritualuri şi în mituri”[9].

Labirintul oniric trebuie perceput ca o căutare a Sinelui, la care personajul tinde să ajungă prin intermediul limbajului simbolic şi al visului. Sinele reprezintă deopotrivă un centru ordonator al structurilor psihice şi un furnizor de viziuni onirice. În acest context, Victor relatează că *„am trecut în vis fără să-mi dau seama. Coboram într-o vale mlăştinoasă, acoperită cu lintiţă, mătasea-broaştei, stânjenei veştezi, aproape putrezi, şi sclipitoare roua-cerului. O construcţie pătrată, cenuşie, se afla în mijlocul văii, la capătul unei cărări de cărămizi sparte şi încrustate cu licheni. Când am ajuns în faţa micii construcţii mi-am dat seama că era un WC public, cu două intrări şi câteva ferestre jegoase sub acoperiş.* [...] *O uşiţă îngustă, stacojie, cu geam pe care parcă aruncase cineva un lichid suspect, alburiu şi vâscos, se deschidea în peretele îmbrăcat în faianţă de lângă cadă. Am intrat acolo şi m-am regăsit în aceeaşi mizeră cabină de closet, strâmtă de abia îmi încăpeau umerii, din visul anterior.”*[10]

Este evidentă, pe parcursul lecturii, senzaţia unui continuum oniric, cu aspect coşmaresc, din care visătorul nu poate ieşi sau se trezeşte pentru o clipă doar, rămânând captiv în spaţiul angoasant al closetului, aşa cum se simte şi-n realitate dacă avem în vedere numele Budila – toposul în care şi-a petrecut o vacanţă de licean. Să selectăm câteva cuvinte-simbol, care-i produc visătorului o groază inexprimabilă: „vale mlăştinoasă”, „pătrată”, „cenuşiu”, „cărămidă”, „WC (public) – closet”, „ferestre”, „uşi”, „stacojiu”, „lichid suspect, alburiu şi vâscos”, „căţăra”, „piele”, „braţ”, „şold”, „prăbuşit”. Conotaţiile negative ale văii sunt

[7] *Ibidem*, p. 99.
[8] Mircea Eliade, *Mituri, vise şi mistere* (traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu), Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic gold, 2010, p. 123..
[9] *Ibidem*.
[10] Mircea Cărtărescu, *Travesti*, *op. cit*., pp. 63 – 64.

insuflate de atributul mlăştinoasă, ce creează senzaţia împotmolirii şi neputinţa de a putea înainta spre liman. Din această perspectivă, valea întruchipează un simbol al izolării sau al închisorii, de aceea Victor caută o posibilitate de salvare. Construcţia spre care se îndreaptă are formă pătrată; conotaţia acestei figuri geometrice este aceea de „ciocnire, tensiune, de şoc, de incompatibilitate”[11], indicând dificultatea în care se găseşte visătorul: aceea de a căuta un sprijin pe care să se bazeze, esenţa fiinţei sale. O importanţă deosebită în exprimarea trăirilor subiective o are culoarea cenuşie, cea care apare la începutul acestui vis: ea exprimă o durere profundă şi semnalează prezenţa inconştientului, care tinde a se ilumina prin pătrunderea în conştient, a materializa dezechilibrul ce-l tulbură. Cărămida simbolizează obstacolul pe care visătorul trebuie să-l identifice personajul sau, cu sens negativ, ideea de izolare, deja identificată şi la alte simboluri. Drumul spre centrul văii îl conduce spre un alt closet public, un loc abject şi dezgustător. Cele două intrări şi uşile de aici îl derutează, în ciuda accesului facil de a putea intra sau ieşi oricând vrea. Fiecare intrare înseamnă trecerea într-alt spaţiu care devine tot mai mic, de aici şi utilizarea diminutivelor „uşiţă, gemuleţ”. Minimalizarea este accentuată prin prezenţa geamului, sporindu-se astfel impresia de sufocare şi scârbă provocate de jegul care domnea acolo.

Contrastul cromatic dintre uşa stacojie şi geamul murdar de lichidul alburiu şi vâscos sugerează sexualitatea şi scoate la iveală stimulul declanşator al visului: culoarea roşu-aprins oferă ochiului efectul senzorial al satisfacţiei date de căldură şi desfătare, dar şi de spaimă pricinuită de sângele care ţâşneşte în urma unei răniri. Datorită lichidului împroşcat pe geam, care nu era altceva decât spermă, rănirea fizică a fost deflorarea. În vis, sora reprezintă imaginea dublului interior, care face să apară în mintea noastră conflictul personajului cu el însuşi, un conflict refulat în inconştient şi readus la nivel conştient prin vis pentru a putea fi rezolvat. Este vorba despre conştiinţa maturizării şi acceptarea trecerii de la un stadiu la altul conform dezvoltării normale fizice şi psihice. Verbul „căţăra” semnifică ascensiunea în lipsa scării din acest vis, având de asemenea conotaţii sexuale. Părţile corpului afectate (julirea epidermei şi sângerarea) menţionate de visător sunt braţul şi şoldul: sfâşierea braţului este „simbol al castrării”[12], teamă adânc ascunsă în inconştient, iar şoldul este simbol falic, legat aici de consumarea actului sexual. Prăbuşirea din finalul visului marchează faptul că personajul a trăit o stare care l-a dezechilibrat în întregime, fiind acum incapabil să mai acţioneze în vreun fel.

Aşadar, potrivit acestui vis, personajul-narator se află într-o zonă cenuşie a existenţei sale, deoarece a descoperit dizarmonia culorilor perfecte cunoscute în perioada copilăriei, concretizată prin cunoaşterea sexualităţii. Se poate vorbi şi de lupta cu dublul interior (sora), care se manifestă pentru întâietatea lui *animus* sau *anima*. Prin acest vis, adolescentul devine conştient de dispariţia lumii ideale odată cu apariţia impulsurilor sexuale.

Cum vedem, toate visele sunt în legătură cu psihologia abisală a personajului, aducând la suprafaţă dorinţele şi trăirile obscure ale adolescentului care trebuie să lupte cu dublul său pentru a se cunoaşte pe deplin şi a şti cine este: *„Galeria coboară constant şi căldura creşte. E traseul magic din visul meu, traiectul obsesiei mele, şi nu e cu putinţă să ies din el, aşa cum nu poţi părăsi firul propriei vieţi...”*[13] Reveriile sale aduc în prim plan tristeţea şi nesiguranaţa, autoironia şi negativismul, bucuria şi disperarea, izolarea şi confuzia, care domnesc în anti-lumea adolescentină pe care o urăşte şi-o iubeşte cu aceeaşi pasiune.

Descoperirea sexualităţii a determinat angoasa, suspiciunea, neiubirea, încrâncenarea, neputinţa şi resemnarea personajului, care îşi concentrează trăirile într-o reflecţie eliberatoare: *„Poate că aveam dreptate în reveriile mele: bărbaţii nu pot ajunge supraoameni şi zei pentru*

[11] Hélène Renard, *Dicţionar de vise* (traducere de Catrinel Auneanu), Piteşti, Editura Paralela 45, 2006, p. 376.
[12] Jacques de la Rocheterie, *op. cit.*, p. 42.
[13] Mircea Cărtărescu, *Travesti*, *op. cit.*, p. 88.

că sunt supţi, goliţi de tot ce începe a se-ntrupa în ei de către femelele pântecoase"[14]. Ignorând trăirile comune, umane va putea vieţui într-un spaţiu superior, în care fertilitatea creatoare nu va fi risipită, ci canalizată spre împlinirea unui ideal supra-uman.

Planul oniric continuă şi experimentăm impresia unui vis-în-vis, structurat în jurul aceloraşi imagini-simbol, aparent fără legătură unele cu altele sau cu inconştientul personajului „greaţă", „poarta (ferecată)", „sora", „piept", „gri", „cuţit", alături de simbolurile repetate obsesiv: „uşă, geam, stacojiu, scară". Senzaţia de greaţă este provocată de tot ceea ce-l înconjoară atât în realitate (universul Budila), cât şi în planul visului (closetul infect, ambele spaţii simbolizând acel „loc al transformării fiinţelor [...] se operează o metamorfoză materială, morală, intelectuală, ignoranţa cedând locul cunoaşterii"[15].

Parcurgerea traseului iniţierii este necesară şi-n acest spaţiu: iniţiatul trebuie să renunţe la orice fărâmă de materialism, adică să nu manifeste nicio repulsie faţă de trăirile pe care acum le conştientizează, admiţându-le normalitatea. Prima cale de acces este poarta, pe care o traversează chiar dacă este ferecată, ceea ce înseamnă că inconştientul a depăşit bariera conştiinţei şi refulatul poate fi confruntat, în ciuda persistenţei sentimentului de groază percepută în tot corpul, vizibilă parcă la nivelul epidermei. Este frica teribilă a individului de a privi în faţă adevărul inconştientului. În vis, personajul are acum de urcat o scară mânjită de sânge (trepte stacojii), semn al căderii din paradis, şi, ajuns cu mari eforturi la capătul ei (sugestia sexuală), are de deschis o uşă cu belciug (încuiată), ceea ce presupune în nou obstacol. Deschiderea uşii, fără efort, îi readuce în faţă, asemenea unei oglinzi, dublul lăuntric (sora), întâlnire neaşteptată care-i va cauza deopotrivă durere (adevărul) şi plăcere (acceptarea propriilor temeri). Spre deosebire de visele anterioare, acum personajul resimte durerea rănirii în piept, sediul manifestărilor emoţionale, dar şi al angoasei „sub formă de gâfâială, înăbuşire, sufocare"[16]. Aluzia la actul sexual este aproape explicită, mai ales că arma rănirii este cuţitul – simbol freudian al sexului masculin. Un sens mai profund al interpretării dezvăluie „inteligenţa capabilă să discearnă binele de rău"[17], implicând personajul în procesul autocunoaşterii şi al discernerii sentimentelor.

Acesta este înţelesul purificator al visului analizat, care subliniază confruntarea personajului cu tenebrele inconştiente şi dublul lăuntric. Redusă până la nevroză, fiinţa conştientă ia act de trăirile obscure şi-n acest proces are loc transformarea succesivă a lui Victor de la adolescentul încătuşat de propriile-i complexe la maturul liber a-şi cunoaşte şi accepta calităţile şi defectele, într-un cuvânt propria identitate masculină.

Fiind atenţi la continuitatea onirică a personajului, vom recunoaşte că visele se produc numai într-un anumit spaţiu de care este atras în mod irezistibil, asemenea Mendebilului: un loc strâmt şi foarte încălzit, sugestie a combustiei interioare: *„Mă-ndrept pe bâjbâite spre cămăruţa mea, unde lumina albastră, vuitoare, a focului, din sobă aruncă raze pe pereţi. Intru în pat, trag plătura peste cap şi mă prăbuşesc, abrupt, în vis. De ce mereu aceleaşi reţele subterane? Aceleaşi cabine verzui în grote cu apa până la glezne... Aceleaşi receptacule de faianţă în care picură stropi strălucitori din stalactitele tavanului"*[18]. Lumina prin care este înfăţişată camera este albastră, asigurându-ne de privaţiune, umbră, închidere, slăbiciune, răceală, îndepărtare şi atracţie, toate acestea fiind reflectate de eul profund al visătorului. Ducând cu ea ceva întunecat şi purtând o energie negativă[19], culoarea albastră semnifică inconştientul, sălaş al dorinţelor ascunse şi revelate de vis. Întrucât lumina albastră provine de

[14] *Ibidem*.
[15] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 2, p. 113.
[16] Jacques de la Rocheterie, *op. cit.*, p. 172.
[17] Hélène Renard, *op. cit.*,p. 158.
[18] *Ibidem*, p. 109.
[19] *Cf.* Goethe, *Contribuţii la teoria culorilor* (în românește de Val. Panaitescu), Iaşi, Editura Princeps, 1995, pp. 215 – 216.

la flăcările focului, am putea deduce o nuanţă de roşu-albăstrui ce tapetează pereţii cămăruţei, de aceea Victor îşi trage pătura peste cap, percepând-o ca insuportabilă. Graniţa dintre realitate şi vis este aproape imperceptibilă, căci tensiunea celui care visează se măreşte când ajunge în reţeaua labirintică subterană, unde întâlneşte acelaşi closet (cabine) murdar şi umed, dar şi grota, care ar putea fi interpretată ca un *regresssus ad uterum*, o sursă nesfârşită de energie. Aici, raţiunea cedează locul simţurilor şi instinctelor, iar intuiţia primează, din această perspectivă grota fiind simbol al inconştientului. Echivalent grotei, visul devine aidoma unui spaţiu ritual în care personajul se retrage cu scopul de a se examina şi a-şi interoga dublul.

După o revenire la realitate, personajul alunecă din nou în vis, ca şi cum ar continua aventura onirică urmând un itinerariu prestabilit. La nivelul imaginilor, reveriile sale au, aşa cum ne-am obişnuit, aspect de coşmar prin senzaţiile apăsătoare şi înăbuşitoare descrise: „încuiat", „closet", „tavan", „văruite", „păianjeni (sferici)", „bec chior", „pământ", „uşa cu zăvor", „noaptea (fără capăt)". Putem suprapune acest vis cu unul precedent: e povestea aceluiaşi cu alte cuvinte? sau aceeaşi experienţă într-un spaţiu asemănător? Aici predomină senzaţia de claustrare, datorată încuietorilor şi lumina slabă, difuză, gălbuie, sugestie a unui adevăr elementar pe care îl descoperă visătorul. Tavanul se iveşte ameninţător prin faptul că sugerează o limită. Se simte prins ca într-o cursă (simbolul păianjenului) de către dublul devorator şi crede că nu mai are scăpare. Noaptea este sinonimul întunericului şi al obscurităţii, ce-l împiedică pe visător să se orienteze. Luciditatea din vis îi permite să conştientizeze că trece printr-o perioadă sumbră pe care nu o va putea depăşi dacă nu va înfrunta toate temerile.

Se explică astfel inconştientul care-i etalează gânduri înspăimântătoare, generatoare de îndoială, angoasă şi dezorientare, gata să pătrundă în conştiinţă. Captiv în plasa iluziei realităţii, personajul se trezeşte în aceeaşi ipostază şi-n plan oniric, distingând cu greutate fluxul conştient de cel inconştient.

Despre un alt vis tipic, în care personajul descrie un puternic sentiment de anxietate, chiar teroare, vom vorbi în continuare: *„Am apăsat clanţa îngustă şi rece, pe jumătate acoperită de vopsea, şi am deschis. Pe scaunul de faianţă, dreaptă, supradimensionată, hieratică asemenea unei regine pe tron, stătea sora mea. Pereţii înguşti ai cabinei erau neîncăpători pentru teribila statuie vie.* [...] *M-a privit îngheţat şi a-nfipt în pieptul meu bastonul lucios de pe arătătorul mâinii drepte. Filmul s-a strâns complet, până când vârful degetului ei mi-a atins pieptul, în dreptul inimii. Am urlat de parcă bastonul mi-ar fi pătruns cu adevărat în piept"*[20]. Cine ar putea fi sora, care îi bântuie visele şi-l ameninţă? Avem motive să considerăm că în conţinutul manifest al acestui vis nu este vorba numai de dublul lăuntric, ca atare este necesar să găsim sursa lui. Am identificat câteva imagini diferite de visele precedente: „regină", „tron", „baston (lucios)", „inimă", „urla", „scăriţa spirală". Regina, ca însemn al autorităţii, simbolizează mama castratoare a cărei forţă şi violenţă îl ameninţă şi înfioară. Pe de altă parte, regina este „imagine a *animei*"[21], o întruchipare a laturii energetice feminine[22], pe care personajul nu reuşeşte să o integreze în armonie cu polaritatea sa masculină. Cum regina stă pe tron, semn al puterii şi autorităţii, putem deduce tendinţa acaparatoare a *animei* de a obţine puterea supremă în detrimentul lui *animus* în planul inconştientului. În relaţie cu regina, bastonul înseamnă instrumentul autorităţii regale şi devine arma cu care este agresat visătorul. Să nu uităm însă că interpretarea freudiană califică

[20] *Ibidem*, p. 152 – 153.
[21] Hélène Renard, *op. cit.*, p. 427.
[22] *Cf.* C.G. Jung, Jung, C.G., *Opere complete, 1. Arhetipurile şi inconştientul colectiv* (traducere din limba germană Dana Verescu, Vasile Dem. Zamfirescu), Bucureşti, Editura Trei, 2003

bastonul ca simbol al libidoului şi, totodată, un simbol falic. Observăm astfel că personajul a refulat libidoul, inhibându-şi pornirile instinctuale.

În acest context, determinantul lucios ar putea conduce spre ideea de virilitate şi masturbare. Atacatoarea ţinteşte inima, sediu al emoţiilor şi al vieţii, de unde intuim că personajul se va salva doar dacă va recunoaşte şi va accepta contradicţiile existente între voinţa conştientă şi cea inconştientă. Spaima teribilă şi neliniştea interioară sunt exprimate prin urletul care denotă angoasa pe care nu reuşeşte să o mai stăpânească aşa cum se întâmplă în stare conştientă. Evadarea, de această dată, o va efectua coborând o scăriţă, nu urcând-o ca în majoritatea viselor. Este o scăriţă spiralată, imagine ce reprezintă evoluţia visătorului prin „ideea considerării unei alte dimensiuni decât cea a vieţii imediate”[23], respectiv inconştientul. Considerăm că acest vis apropie personajul de adevărul ultim pe care vrea să-l scoată la lumină pentru a se putea elibera de obsesiile sale. Conştientizarea *animei* şi acceptarea dublului ar putea reprezenta evoluţia infinită, sugerată de spirală, şi restabilirea ordinii psihice în conştient.

Nu putem părăsi labirintul viselor din acest roman până nu vedem dacă Victor va izbuti să scape de Himera sa. Extragem un nou vis absurd la prima vedere, căci se întrerupe continuitatea cu visele anterioare: *„Cuprins de leşinul dulce al locului vid de mişcare şi sunet, surpat interior de amintirea cu neputinţă de localizat, m-am ridicat şi am apăsat clanţa primei uşi. Dar uşa nu s-a deschis, pentru că – atunci am observat – un lacăt moale, de carne, obscen, pulsând de o evidentă viaţă, un lacăt cu vinişoare albăstrui şi purpurii, cu pliuri de piele, atârna puţin deasupra clanţei, ţinând împreună două inele de metal. Pe toate uşile atârnau asemenea lacăte brune-gălbui, până în capătul înfundat în umbră, invizibil, al culoarului. Când l-am atins cu vârful degetului, lacătul şi-a retras carnea lent, prin mişcări ciudate de acomodare. O ură intensă, dementă, mi-a suit în creier. Sufocat de valurile de furie şi scârbă, am apucat lacătul şi l-am smuls din vergele. Sângele cafeniu a ţâşnit în toate părţile, stropind uşa până jos şi udându-mi mâinile. Am simţit satisfacţia vinovată şi îngrozită pe care o aveam în copilărie, când apucam corniţele melcilor şi le smulgeam din carnea perlată”*[24]. La prima lectură ne întâmpină intensitatea senzorial-tactilă a imaginilor onirice, pe care se va spriji interpretarea: „leşinul”, „lacăt moale”, „carne”, „pulsând”, „pliuri de piele”, „am atins cu degetul”, „ură”, „creier”, „smuls”, „melc”.

Datorită faptului că aceste imagini au evidente conotaţii sexuale, vom căuta să stabilim elementele refulate. Leşinul, resimţit ca senzaţie plăcută în vis, înseamnă pătrunderea în inconştient pentru a detecta un complex negativ, ce pare a-şi diminua puterea. Întâmpină însă rezistenţă, ceea ce demonstrează slăbiciunea psihică cauzatoare de angoasă. Lacătul simbolizează încuierea, iar „în opoziţie cu cheia, posedă un simbolism feminin”[25] şi, datorită atributelor de carne, moale, *obscen, pulsând de o evidentă viaţă*, cu pliuri de piele, devine explicit semnul organului genital feminin, care se deschide la atingere şi permite accesul. Repulsia actului sexual se subînţelege din reacţiile descrise – *ură intensă, dementă, sufocat de valurile de furie şi scârbă*, care vin în contradicţie cu senzaţia de satisfacţie *vinovată şi îngrozită* experimentată şi-n copilărie la săvârşirea unui act de cruzime: emascularea melcului, vietate hermafrodită „a cărui alcătuire seamănă cu o vulvă umedă”[26]. Asocierea dintre cele două acţiuni ce determină rănirea şi izvorârea sângelui pare a favoriza refularea şi ispita androginului.

Conform asocierilor între conţinutul manifest şi cel latent al visului, tragem concluzia că intensitatea trăirilor visului a fost determinată de către doi factori: impulsul sexual şi

[23] Hélène Renard, *op. cit.*, p. 463.
[24] Mircea Cărtărescu, *Travesti*, *op. cit.*, pp. 154 – 155.
[25] Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor şi simbolurilor culturale*, (traducere de Boris Nikolaevici Sergumencov), Timişoara, Editura Amarcord, 1999, p. 236.
[26] Jacques de la Rocheterie, *op. cit.*, p. 155.

credinţa că perfecţiunea se atinge numai prin androginie, în acest fel nefiind necesară risipa energiei libidinale.

Într-o formă similară poate fi interpretat şi următorul vis povestit de personaj: *„Ceva mă oprea să pătrund dincolo de uşi* [...]. *Cu cât coboram mai mult, adâncindu-mă tot mai mult în penumbră, scenele deveneau mai penibile, mai apăsătoare. După ce-am coborât alte zeci de paliere, m-am pomenit pe-un culoar ca toate celelalte, în faţa unei uşi identice cu oricare alta, dar care a refuzat să cedeze* (s. a.) *chiar şi după smulgerea moluştei băloase care-i servea drept lacăt.* [...] *Am ştiut deodată că găsisem camera interzisă, că eram la câţiva centimetri de enigmă, de revelaţie, de mântuire, şi că, totuşi, poate n-aveam să ajung la ele niciodată. Am ştiut că nu voi putea nicicând trăi cu adevărat, eliberat de chinul nesfârşit al vieţii mele, dacă nu voi pătrunde odată în camera secretă"*[27]. Impresia de claritate rezultă din prezenţa imaginilor repetitive „uşi (identice)", „smulgerea moluştei băloase", „lacăt", în timp ce impresia de neclaritate reiese din neputinţa de a intra dincolo de o anumită uşă, în spatele căreia veghea *un ochi albastru.* Ce înseamnă această senzaţie de neputinţă, apărută obsesiv în vis, care duce la apariţia angoasei? Subliniind ideea de conştiinţă încărcată, ochiul de care este supravegheat visătorul pare a trimite şi la „ochiul unic"[28], simbol al Înţelepciunii absolute ce conferă adevărul eliberator al fiinţei. Este interesant să precizăm şi sensurile culorii albastre: ea „a fost atribuită zeilor"[29] (valorizare pozitivă în acord cu unicitatea înţelepciunii), dar traducerea germană[30] a sintagmei *a fi albastru* (este „a-şi pierde cunoştinţa") ne-ar indica reprezentarea inconştientului.

Visătorul ştie că nu poate pătrunde în cel mai adânc palier al inconştientului, unde este ascuns adevărul, care l-ar putea ajuta să se înţeleagă pe deplin şi să-l elibereze de obsesia chinuitoare. Scara din visul acesta este simbol descensiv, dublat de conotaţii sexuale, ea folosind drept mijloc de deplasare în jos, adică în străfundurile inconştientului. Rezumând sensul visului, ajungem la ideea de coborâre în inconştient şi la existenţa unei ultime rezistenţe, pe care personajul nu o poate depăşi. El ştie că acea *cameră interzisă* păstrează un element refulat şi numai cunoaşterea lui îi va reda libertatea psihică.

Am ajuns la ultimul vis povestit de narator şi se pare că suntem aproape de centrul labirintului: *„În acea primă noapte de explorare a adâncurilor minţii mele m-am smuls, cu un efort de voinţă pe care nu-l poţi face deci o dată în viaţă, din faţa uşii magice – ca să dobor mai departe, dar am revenit acolo, nopţi după nopţi, la capătul altor şi altor rătăciri. M-am aruncat pe scări în jos, sărind mai multe trepte deodată, silindu-mă să nu privesc înapoi..."*[31] Visătorul continuă traseul descensiv cu o voinţă controlată, pentru că doreşte cu orice preţ să domine inconştientul şi să accepte conştient toate temerile şi dorinţele refulate. Acţiunea visului manifest este întreruptă prin punctele de suspensie şi cititorul rămâne în suspans, neştiind dacă personajul a reuşit sau nu să deschidă uşa celei mai îndepărtate cămăruţe din sfera abisală. Victor va rămâne în conştiinţa lectorilor drept „Un tip uman ameninţat mereu de propriile forţe interioare care l-au constituit. Iar dacă echilibrul îşi negociază permanent poziţia, discordia concors rămâne supusă forţelor centrifuge care o alcătuiesc"[32].

Cu explicaţiile de mai sus, am surprins modul în care personajul-narator din romanul *Travesti* încearcă, prin intermediul viselor şi al transcrierii acestora, să-şi explice obsesiile ca astfel să iasă din capcana lor. Fiecare frântură de vis se leagă de câte o amintire din trecut, care se iveşte în straturile mai profunde ale visului şi-l orientează spre semnificaţii (auto)erotice, în consecinţă infantile. Este înfăţişată o recunoaştere, posibilă numai în vis, a

[27] Mircea Cărtărescu, *Travesti*, *op. cit*., pp. 157 – 158.
[28] Vezi Jacques de la Rocheterie, *op. cit*., pp. 149 – 157.
[29] Hélène Renard, *op. cit.*, p. 28.
[30] *Cf.* Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit*., vol. II.
[31] Mircea Cărtărescu, *Travesti*, *op. cit*., p. 159.
[32] Gheorghe Manolache, *Regula lui doi*, Sibiu, Editura Universităţii „Lucian Blaga" din Sibiu, 2004, p. 54.

pulsiunilor sexuale refulate. Visul expune gânduri pe care personajul nu le cunoaşte în stare de trezie, la nivel conştient şi de care se teme; senzualitatea reprimată în realitate de către adolescent este manifestată în vis, în mod deghizat, sub formă de simboluri.

Vom socoti, fără îndoială, că personajul se supune unei analize psihanalitice, în care rolul psihanalistului este luat de foaia albă de hârtie pe care îşi aşterne trăirile constituite din amintiri şi vise. Cititorului îi revine sarcina de a descifra simbolurile şi de a face asociaţii libere, în manieră freudiană, pentru a înţelege această scriere, care, pentru lectorul inocent, pare ilizibilă. După visele lungi (sau scurte) şi numeroase povestite pe parcursul *terapiei,* personajul se declară, în final, vindecat. A aflat că fetiţa cu codiţe blonde era el (nu avusese nicio soră), purtat astfel de mama sa la vârsta primei copilării. Reconcilierea *animus-anima,* urmată de separarea lor definitivă, conferă libertate spiritului conştient şi puterea de asumare a individualităţii masculine.

Ceea ce am remarcat este că autorul alege ca simbol principal „closetul" (întâlnit şi sub denumirile de „W. C." sau „toaletă") pentru a ilustra piedicile întâmpinate în procesul de cunoaştere abisală. Dificultatea este sugerată de imaginea degrada(n)tă a closetului: faianţa murdară, pereţii mânjiţi, lipsa de intimitate, ce-l plasează pe narator într-o poziţie incomodă şi inferioară. Numărul mare de persoane care invadează acest spaţiu şi-l privesc pe visător semnifică multiplele dimensiuni psihologice dezordonate pe care le resimte ca pe o ameninţare. Se desprinde ideea fundamentală că, la finele procesului de eliminare a reziduurilor inconştiente, personajul se va simţi uşurat, respectiv vindecat de obsesiile care-i alterează starea de luciditate şi integritatea personalităţii conştiente.

Analizând toate aceste vise şi particularităţile de construcţie ale onirismului lui Mircea Cărtărescu, am descoperit că scriitorul, în ipostaza unui Meşter Manole postmodern, clădeşte şi re-clădeşte visele într-o organigramă psihanalitică, orientându-ne atenţia spre lectura intertextuală şi spre o atitudine detaşat-ironică, proprie lectorului competent, care ştie că autorul se joacă cu el şi are plăcerea de a intra în acest joc. Se lărgeşte astfel tagma Ştiutorilor, la care face referire şi autorul: noutatea nu mai apare în scriitura postmodernă din verosimilitate sau invenţii fabuloase, ci din re-inventarea a tot ce s-a spus şi scris „într-o lume ce interferează elemente subconştiente cu elemente conştiente şi creează o nouă linie de forţă. Autorul se topeşte în textul său şi renunţă la ceea ce se numea altă dată Idee"[33].

"Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul ***"SOCERT. Societatea cunoaşterii, dinamism prin cercetare",*** număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investeşte în Oameni!**"

Bibliografie

Bomhér, Noémi, *Dicţionar de vise. Cheia de aur şi de argint a viselor*, Iaşi, Editura Moldova, 1994

Cărtărescu, Mircea, *Travesti*, Bucureşti, Humanitas, 1994

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, vol. I – III (trad. rom. a fost făcută după ediţia 1969 revăzută şi adăugită, apărută în colecţia „Bouquins"), Bucureşti, Editura Artemis, 1993

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală* (traducere de Marcel Aderca, postfaţă de Cornel Mihai Ionescu), Bucureşti, Editura Univers enciclopedic, 1998

[33] Noémi Bomhér, *Dicţionar de vise*. *Cheia de aur şi de argint a viselor*, Iaşi, Editura Moldova, 1994, p. 82.

Eliade, Mircea, *Mituri, vise şi mistere* (traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu), Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic gold, 2010

Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor şi simbolurilor culturale* (traducere de Boris Nikolaevici Sergumencov), Timişoara, Editura Amarcord, 1999

Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura Amarcord, 2001

Goethe, *Contribuţii la teoria culorilor* (în româneşte de Val. Panaitescu), Iaşi, Editura Princeps, 1995

Jung, C.G., *Opere complete, 1. Arhetipurile şi inconştientul colectiv* (traducere din limba germană Dana Verescu, Vasile Dem. Zamfirescu), Bucureşti, Editura Trei, 2003

Manolache, Gheorghe, *Regula lui doi*, Sibiu, Editura Universităţii „Lucian Blaga" din Sibiu, 2004

Renard, Hélène, *Dicţionar de vise* (traducere de Catrinel Auneanu), Piteşti, Editura Paralela 45, 2006

Rocheterie, Jacques de la, *Simbologia viselor* (traducere de Iulian Dragomir), Bucureşti, Editura Artemis, 2006

SEPTIMIU BUCUR – THE TOPOLOGY OF A PERSONALITY'S DEVELOPMENT

Dumitrița Florina TODORAN (POP)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: Septimiu Bucur is a name not listed to appear on the cover of any book or study literary and philosophical essays in the 49 years he lived. It's a foreign name to many, which arose in the minds of researchers publishing fleeting echoes wars and warm memories in the hearts of those who knew him. His profile can be deduced both from its individual behavior and socio-cultural existential and feverish litter of manuscripts in watershed moments of life. You might consider that his personality matrix is a neo-renaissance humanism that incited to succeed himself, for himself and for others, as a new "universal uomo". He managed to keep the turn between some maximum and introvertiri extravertiri and knew how to harmonize those passions for intellectual exercises for physical ones.
As a literary critic, has highlighted showing the attributes of objectivity, discernment, ethical and aesthetic mastery values, language relevant, pertinent respect of professional ethics practicing an idea of mediation, as demonstrated in the eleven studies finished on Eminescu and one study of Caragiale, Blaga, Goga, Rebreanu.

Keywords: Septimiu Bucur, profile, personality, reviewer, correspondence, literary activities

Aspecte inedite din perioada tinereții

„Omul de carte", „omul de bibliotecă" Septimiu Bucur (pseudonim Horia Ursu) s-a născut în localitatea Gâmbuț, o micã localitate cu oameni de omenie, la 28 martie 1915, şi a murit la 7 mai 1964 în Târgu-Mureş. A făcut parte dintr-o familie numeroasă cu 8 copii. Părinții erau intelectuali cu tradiţie, tatăl său Iuliu Bucur, a fost preot în sat, apoi profesor titular de latinã la liceul *Alexandru Papiu Ilarian* din Târgu-Mureş, liceu unde a studiat şi Septimiu Bucur. Mama, Veturia, a fost o femeie energicã şi şi-a strunit bine copiii. In Gâmbuț s-a sădit în ei dragostea şi prețuirea pentru folclor, pentru țăranul cu suflet şi cuget limpede. Septimiu Bucur petrece puțin timp în satul natal deoarece se mutã împreunã cu familia în Târgu-Mureş, unde urmeazã, ca şi frații săi, cursuri liceale şi superioare. In copilărie, trăsătura dominantă de caracter a lui Septimiu Bucur a fost timiditatea, însuşi autorul afirmând: „cred că cele mai multe din tristeţile copilăriei mele îşi au rădăcina în sentimentul de timiditate care, psihologic vorbind nu era altceva decât expresia denaturată a unui extraordinar orgoliu, congenital firii mele."[1]

Clasele primare şi Liceul "Alexandru Papiu Ilarian" le urmează la Târgu-Mureş, finalizându-le în 1932. Pe parcursul anilor şcolari obține burse şi premii pentru progresul în studiu şi diligență, este scutit de taxe, fiind admis la toate examene cu calificative exemplare. Deşi era pasionat de literaturã, obține diverse premii la desen şi sport. Se înscrie în Organizația "Soimii Carpaților" unde, în 1932 câştigã locul I la concursul național de ping-pong, ce s-a desfăşurat la Bucureşti, a obținut patru diplome, fiind clasificat al zecelea jucător

[1] Septimiu Bucur, *Banchetul lui Lucullus, Ediţie îngrijită, prefaţă şi notă asupra ediţiei de Serafim Duicu*, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1978, p. 5

pe țară, jucând alături de adversari germani, austrieci, maghiari etc.[2] In ultimul an de studiu liceal, obține primul loc la un concurs pe țară de literatură română, organizat de Societatea " Tinerimea Română" cu eseul " Satul în proza lui Liviu Rebreanu" care va fi publicat apoi în revista Societății, cunoscându-l cu această ocazie pe Nicolae Iorga, despre care se vorbise de atâtea ori în casă. Il premiază şi şcoala pentru rezultatul obținut, luând parte, alături de colegii lui, deasemenea premiați, Butean Fulviu, Nicolau Gheorghe, Sulica Marius, la o excursie pe traseul Bucureşti- Constanța- Bazargic- Balcic.[3] Printre activitățile literare şi publicistice din clasele superioare de liceu amintim: colaborator, președinte al Societății de lectură a Liceului. Publică în *Indemnul*, o revistă de prestigiu național a liceului şi în Anuarul Liceului în 1930-1931. Printre aceste publicații se numără și cuvântarea ocazională rostită la comemorarea patronului liceului, Al. Papiu Ilarian, pe atunci fiind doar elev de clasa a VII-a.[4] Profesorul de limba şi literatură română D. Martinaş, care i-a fost şi diriginte, îi insuflă dragostea pentru literatură, îi împrumută diverse cărți, prima fiind „La vie de l'espace" scrisă de M. Maeterlinck, carte care-i trezește multe semne de întrebare despre problema timpului. Aprofundând această chestiune a timpului, Bucur se îndreaptă cu ardoare către nuvela fantastică a lui Mihai Eminescu „Sărmanul Dionis", nuvela ce se conturează în jurul supratemei timpului. Eminescu se inspiră la rândul lui din ideile lui Schopenhauer care prezintă timpul ca un prezent etern, trecutul şi viitorul fiind posibile doar prin prisma prezentului. După studiul asupra operei lui Eminescu acesta se ancorează în răsfoirea lui Dostoievski, Baudelaire, Goethe, Sully Proudhomme etc. în urma căreia dă dovadă de o gândire matură remarcabilă şi un stil destul de curgător.[5]

Cariolan Bucur, fratele lui Septimiu Bucur, urmează Facultatea de medicină, şi frate mai mare fiind, îl îndeamnă pe Septimiu să facă la fel, încercând să-i arate frumusețea, noblețea şi avatanjajele acestei profesii. Dar Septimiu Bucur, alintat Timi, era atras de literatură şi se opunea cu vehemență: "*Ce frumusețe vezi tu în a fi "belitor" de oameni?*" Si şi-a urmat chemarea. Urmează cursurile Facultății de Litere și Filosofie a Universității din București, frecventând cu asiduidate cursurile lui N. Iorga, D. Caracostea, C. Rădulescu-Motru. Incă de pe băncile facultății, pe care o termină în 1936, obținând diploma de licență doi ani mai târziu, începe să colaboreze la revistele acelei perioade, cum ar fi: *Gândirea*, *România literară*, *România*, *Gând românesc*, *Azi* etc, publicând cronici literare, recenzii, scurte eseuri. In timpul studenției lucrează ca bibliotecar la biblioteca facultății iar din anul III este numit asistent al lui D. Caracostea, având această funcție timp de 5 ani.

Desfășoară activitate de cronicar, critic, eseist literar și filosofic, redactor sau colaborator la numeroase reviste din perioada interbelică între 1940-1943. A fost colaborator constant la *România literară* opunându-se sistematic față de atacurile împotriva creației lui Lucian Blaga de către I.N Soricu și a altor detractori, simpatiza cu ideologia literară a lui Octavian Goga. Este foarte apreciat în cercurile intelectuale pentru adâncimea gândirii sale și pentru rafinamentul intelectualului.

---

[2] Grigore Ciortea, *Anuarul liceului de băieți Alexandru Papiu Ilarian din Târgu-Mureş*, 1929-1931, Tipografia Ardeleana, Târgu-Mureş, p. 188
[3] Grigore Ciortea, *idem*, p.60
[4] Grigore Ciortea, *idem*, p. 100-104
[5] Serafim Duicu, în prefața *Septimiu Bucur* . "*Banchetul lui Lucullus*"- *Pagini de critică literară*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 5

Lucian Blaga, de exemplu, îl îndrăgește așa de tare că îi trimite mai toate cărțile sale cu autografe. Pe o carte numită "Diferențele divine", apărută în 1940, Blaga scrie: " *Lui Timi Bucur, bunului și strălucitului meu prieten*. L. Blaga". Deși e îndrăgit de Lucian Blaga și scrie foarte mult despre acesta, sora scriitorului, doamna Maria Bucur Graur, spune că fratele ei figurează pe listele de securitate ce aveau legătură cu Lucian Blaga însă nu a fost mare prieten cu acesta, era mai mult o amiciție existând și o diferență de vârstă între Septimiu Bucur și Lucian Blaga.

Constantin Noica, în câteva din rândurile datate din 5. IV. 1937, îi scria din Sinaia: " *Mult stimate Domnule Bucur, vă datorez încă de la o lucrare mai veche de-a mea, un semn de recunoștiință pentru cuvintele d-voastră, atât de înțelegătoare, în legătură cu activitatea ce-o desfășor (...) Felul exact și adânc în care mă înțelegeți constituie pentru mine, o rară satisfacție de autor și (...) dacă mă puteam aștepta să fiu priceput în ce afirm, cu greu aș fi crezut să fiu priceput chiar și în cele ce subînțeleg în chip atât de șters.*."

Vasile Băncilă, unul dintre primii exegeți ai lui Blaga, îi scria și el în 2 iunie 1937 din Brăila: " *Stimate Domnule Septimiu Bucur, prin aceasta îmi îngădui să trimit expresia celor mai bune felicitări pentru admirabilele d-voastră articole despre Lucian Blaga...*"

Intre 1943-1944 devine consilier la Legația Română la Budapesta, al cărei Prim consul general era criticul Ion Chinezu, cumnatul său. La 23 august 1944, împreună cu soția sa și cu ceilalți funcționari ai Legației, e deportat guvernului hitlerist și internat în lagărele din Oerschreiberheau, Eisenstein, Hochbruch și Teisnach, fiind eliberat de către trupele aliate și revenind în țară în octombrie 1945. Tot aici, în lagăr se naște și fiul scriitorului. In această perioadă este animat de idealuri democratice și umanitariste. In posesia familiei se află o declarație-document semnată de o oarecare Viorica Filip, născută Strul, evreică din București aflată la Budapesta, care-i cere în iulie 1944 lui Septimiu Bucur un act de plecare în România pentru a scăpa de lagărul de exterminare nazist. Septimiu Bucur obține acest act, salvându-i viața. Ea mărturisește, că acolo, Septimiu Bucur a mai dat un asemenea act și unei alte persoane din Timișoara. Somat de americani să aleagă, se hotărăște să se întoarcă în țară.

Este funcționar la București câteva luni dar fiind incapabil de compromisuri se întoarce în Târgu-Mureș unde funcționează ca profesor suplinitor de română la Liceul " Unirea", Liceul "Alexandru Papiu Ilarian" și la diferite școli generale, între anii 1947-1950. Este trimis să muncească la un trust de construcții la Copșa Mică, pentru vina de a fi colaborat la reviste de dreapta, fiind maistru, între anii 1950-1959, locuind într-o gheretă, această muncă având repercursiuni asupra sănătății sale, mai ales ținând cont de faptul că orașul Copșa Mică era cel mai poluat oraș din țară.

Contribuie ca mentor spiritual la întemeierea Cenaclului Literar " Liviu Rebreanu" din Târgu-Mureș în 1957. Se ocupă de traduceri, fiind numit traducător pentru limbile maghiară, germană și franceză la revista Orvosiszemle a Institutului Farmaceutic din Târgu-Mureș, între anii 1960-1964.

Sub interdicție de semnătură, a scris eseuri și comentarii despre Eminescu, Caragiale, Goga, Rebreanu, Blaga rămânând peste 3000 de pagini de manuscris. A fost restituit și publicat postum, în 1968 și 1976, în revista *Argeș* din Pitești și în volum. Moare de cancer pulmonar la numai 49 de ani. Un destin tragic, scriitorul, care și-a dedicat viața literaturii, nu a reușit să se afirme pe măsura capacităților, meritelor.

Pe parcursul vieţii sale literare, Septimiu Bucur publică diverse comentarii la cărţi de literatură, teorie literară, filosofie, atât româneşti cât şi străine începând cu 1934 în revistele „Vitrina literară", „Gând românesc", „Naţionalul nou", „Progres şi cultură", „Viaţa literară", „România literară", „Azi", „Eu şi Europa" etc. Deşi îşi lasă amprenta în revistele mai sus enumerate, numele lui Septimiu Bucur este ignorat în critica şi eseistica literară interbelică. Cauza? Autorul nu reuşeşte să alcătuiască pe parcursul vieţii un volum de cronici şi eseuri literare, prin urmare, posteritatea l-a cam pierdut din vedere. Pe lângă acest lucru n-a fost genul de persoană care să atragă atenţia asupra sa nedeclanşând polemici. Insă, textele sale critice, atât cele pe care a reuşit să le publice cât şi cele care au rămas în manuscris îi conferă statutul distinct de critic. Se ocupă de critica prozei discutând valabilitatea subiectelor şi a temelor fiind un bun observator şi analizator apreciind operele diverşilor autori, desconsiderând operele altora.

Unele texte critice ale lui Septimiu Bucur au fost adunate prima data, în volum, de către Serafim Duicu, în 1978, atribuindu-i titlul "Banchetul lui Lucullus" şi semnând prefaţa şi nota asupra ediţiei, în colecţia "Restituiri". Prima zi de difuzare a lucrării Banchetul lui Lucullus, apărută sub îngrijirea lui Serafim Duicu, a avut loc într-o zi de vineri, 12 mai 1978, la ora 18:00, la Librăria Mihai Eminescu din Piaţa Teatrului din Târgu-Mureş, sub egida Centrului de librării. Cuvântul introductiv a fost rostit de Romulus Guga, redactor şef al revistei "Vatra".[6] Este o ediţie selectivă deoarece o ediţie completă ar include şi alte texte inedite despre Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu şi cronici literare la volume semnate de George Călinescu, Mircea Eliade, Lucian Blaga şi mulţi alţii, texte rămase necunoscute până astăzi.

Textele reunite în volumul " Banchetul lui Lucullus" dedicate clasicilor sunt înfăptuite între anii 1955 şi 1963 în această perioadă Septimiu Bucur fiind preocupat de orice altceva doar de literatură nu. Insă, deşi avea alte preocupări în viaţa diurnă, îşi doreşte să facă parte din tradiţia criticii interbelice având idei polemice astfel se confruntă cu marile valori clasice.

1.2 Profil psiho-moral

Septimiu Bucur e un nume nemenit să figureze pe coperta vreunui volum de studii sau eseuri literare şi filosofice, în cei 49 de ani pe care i-a trăit. E un nume strain pentru mulţi, care a iscat ecouri fugare în mintea cercetătorilor publicisticii interbelice şi amintiri placate şi calde în sufletele celor care l-au cunoscut. Un nume care, a smuls la vremea sa, încă din tinereţe, aprecieri favorabile din partea lui Constantin Noica, Lucian Blaga, Ion Chinezu, Vasile Băncilă, Horia Vintilă şi alţii.

Dar cine era pe plan psiho-moral Septimiu Bucur? Profilul lui poate fi dedus atât din comportamentul său individual existenţial şi socio-cultural cât şi din manuscrisele aşternute febril în momentele de cumpănă ale vieţii. Septimiu. S-ar putea considera că matricea personalităţii sale este un umanism neorenascentist care l-a incitat să se realizeze pe sine, pentru sine şi pentru alţii, ca un nou "uomo universale". A reuşit să ţină cumpăna între nişte extravertiri şi introvertiri maxime şi a ştiut să-şi armonizeze pasiunile pentru exerciţiile intelectuale cu acelea pentru cele fizice.

[6] Steaua roşie, *Prima zi de difuzare*, nr.110, 11 mai 1978, p.4

In plan sentimental, a nutrit patimi pentru câteva femei dar a iubit o singurã femeie încã din clasele primare, cu care şi-a clãdit cãminul, a zãmilit doi copii frumoşi pe care i-a crescut în dragoste şi respect, neridicând vocea la ei şi nebãtându-i nici mãcar o data. Printre prietenii lui cei mai apropiaţi se numãrã Mircea Vulcãnescu, V. Horia, Emil Cioran. Din pãcate, nu a pãstrat nimic din corespondenţele cu aceştia, perioada cumplitã a epocii comuniste l-a determinat sã distrugã tot şi sã se întâlneascã direct cu prietenii lui. Septimiu Bucur a fost perpetuu deschis cãtre toţi semenii, copiiilor le vorbea grav, ca de la egal la egal, când discuta cu adulţii nu ridica niciodatã glasul, pomenindu-i blând-ironic, pe cei care îl lezaserã ocazional, iar pe bãtrâni îi trata deferent-filial.

Pe parcursul vieţii a dat dovadã de un comportament blând, cald, calm atât cu ţãranii, muncitorii cât şi cu elitele reprezentative ale societãţii sau intelectualii. S-a purtat amabil cu toate naţiile cu care a intrat în contact: români, germani, saşi, maghiari, secui care îl considerau un „ins de tip european” iar în timpul activitãţii lui diplomatice a sustras lagãrelor de concentrare mai multe evreice. A dat dovadã de o generozitate plenarã pentru oameni, discreţie faţã de propriile trãiri, tinereţe sufleteascã, o cãlitã încredere în valorile perene, o neatinsã foame de idei, toate acestea fiind trãsãturi caracteriale ale unui om al cãrui destin a fost, aparent, frânt.”[7]

După întoarcerea din ţarã din prizonierat şi destituirea abuzivã de la Ministerul de Externe, Septimiu Bucur a decis sã se retragã, intuind nefastele schimbãri ce se pregãteau şi realizând cã nu era versatile, cã nu era capabil de compromisuri. Astfel, după începuturi mai mult decât promiţãtoare în liceu şi facultate, în criticã şi eseisticã, în diplomaţie, el şi-a semnat singur, la numai 30 de ani, actul de demisie din viaţa socio-intelectualã a arenei publice. După o perioadã de şomaj şi profesorat intermitent este trimis sã muncească la un trust de construcţii din Copşa Micã. Deşi a fost detaşat pe şantierul acestuia, în 1957, neputând lãsa la o parte întru-totul viaţa literarã, contribuie activ la înfiinţarea cenaclului târgumureşean „Liviu Rebreanu”, menit sã revigoreze valorile culturale româneşti, iar seara, pe şantier, unde condiţiile de viaţã erau subumane, el le citea muncitorilor poezii goetheene, din “Mica cronicã” a Annei-Magdalena Bach, fie din studiul sãu despre Dictatul de la Viena semnat cu pseudonimul Horia Ursu, adicã cu numele de familie al “crãişorului” Horia.

Cea mai voluminoasã sferã a scrierilor lui Septimiu Bucur este reprezentatã de manuscrise pe care le-a redactat între anii 1945- 1963 însumând peste 3000 de pagini tratând teme diverse. Compuse în circumstanţe de mortificare psiho-moralã şi socio-intelectualã, ele demonstreazã edificator cã Septimiu Bucur a înţeles sã se detaşeze demn de contingentul devastator şi de frustranta muncã nonculturalã cotidianã şi sã se refugieze într-o lume a ideilor, a culturii, a umanismului paradigmatic. Prin forţa lucrurilor, multe nu sunt nici finisate, nici terminate, carenţe ce ne suscitã tristeţile contemplãrii gãtuirii proiectelor de o moarte premature, ne conving de precaritatea finite umane ca “trestie gânditoare” şi ne aduc aminte de faimosul proverb “L’homme propose et Dieu dispose”.[8] Aceste manuscrise, din care un numãr infim a fost deja publicat, pot fi clasificate după tradiţionale criterii tematice care se regãsesc în ipostazele personalitãţii lui Septimiu Bucur: poezii- create în linie tradiţional- ardeleanã, creionãri ale lui Nichifor Crainic, Nicolae Iorga, P. Tuţea etc. Ca om al

[7] Doina Graur, *Septimiu Bucur- un destin frânt?* , Târnava, an.6, nr.1, p. 8
[8] Doina Graur, *idem*

societății, el îşi consemnează convingerile judicioase despre dictatura regală, totalitarism, studii ample, solid documentate, despre răscoala lui Horia, Cloşca şi Crişan, Scoala Ardeleană, Revoluția transilvană de la 1848, despre puterea de creație a poporului român, țărănism, despre geniile poporului român: Brâncuşi, Eminescu, Enescu etc. Pe lângă toate aceste consemnări, printre meditațiile lui "disperate", reiese şi un relevant gând "răzleț": "Daca toată istoria omenirii e lipsită de sens, dacă absurdul şi întâmplarea sunt singurele principia care guvernează desfăşurarea evenimentelor, dacă inegalitatea e un bluestem de sub care nu se poate smulge nici o societate existent sau posibilă, dacă, în sfârşit, finalitatea e o cumplită iluzie pentru fanatici şi naivi- atunci ce rost mai ai pe pământ şi de ce mai trăieşti? care este, care poate fi, care trebuie să fie scopul existenței tale. (…) Vreau sa te sfătuiesc prietenește că, pentru a-ți afla rostul în societate, trebuie să crezi în anumite idei fundamentale, trebuie să fi adeptul uneia sau alteia dintre concepțiile religioase sau filosofice, trebuie cu alte cuvinte să lupți pentru realizarea unui scop, a unui ideal care să dea sens constructive vieții tale.(…) pentru minte demnitatea morală este conştiința spiritului de umanitate, conştiință care, împlinindu-se pe sine, te obligă să fi solidar cu toate valorile menite să imprime existenței individuale un sens activ, creator."

1.3 O viață în beneficiul culturii

Ca intelectual ardelean, Septimiu Bucur elaborează, pe de o parte, studii ample, revelatorii, solid documentate, referitoare la răscoala lui Horia, Cloşca şi Crişan, la Scoala Ardeleană, la revoluția transilvană din 1848, la Memorandum, la "Mileniul maghiar" şi îndeosebi la Dictatul de la Viena, în care dezvăluie, cu date precise, "bestialitatea turanică"a "honvezilor" horthyşti față de populația românească, propaganda minuțios finisată, antrenând absolut toate disciplinele, pentru a adeveri că "România e o umilă colonie spirituală a Ungariei", iar pe linie politică, revigorarea strategiei planului lui Bethlen Istvan din 1917 pentru deznaționalizarea românilor din cele 42000 km^2 smulse Ardealului. Insă, pe de altă parte, este generos, dedicând studii lui Attila Joysef şi lui Ady Endre, căruia îi traduce şi multe poezii.

Ca intelectual român, în afara definitivării unui studiu al tuturor răscoalelor noastre țărăneşti şi a conturării antinomice a unui profil de intellectual paradigmatic şi a unui portret-pamflet de parvenit intelectual, Septimiu Bucur scrie un studio cuprinzător, *Sufletul românesc*, prin care încearcă să reconstituie "tipul" nostru "spiritual" şi să evidențieze puterea de creație a poporului român, în consonanță cu tezele istoriei mentalităților, ocolind şi "balastul pozitivismului" şi "exultarea apologetică", precum şi un eseu, *Geniul popular românesc*, stabilindu-i acestuia datele cardinal şi corelările lui cu personalitățile lui Creangă, Enescu, Brâncuşi, despre "țărănismul" cărora emite păreri sesizante; prin aserțiuni şi ținută , eseul poate fi relaționat cu ultimul capitol, "*Un phenomene d'orientation sznthetique: universalisme et autochtonie*", al magistralei lucrări a lui B. Munteanu, *Constantes dialectiques en literature et en histoire*.[9]

Ca intelectual neo-umanist de sorginte renascentistă, Septimiu Bucur realizează un extins aşa-zis Proces-verbal al unui colocviu imaginar despre artă şi cultură, purtat între

[9] Doina Graur, *idem*, p. 9

personificările poeziei, muzicii, culturii şi filosofiei, care denotă o cunoaştere aprofundată a istoricului fiecărui domeniu, o informaţie la zi şi aptitudini de abordări plenare.

In calitate de critic literar, şi-a evidenţiat atributele dând dovadă de obiectivitate, discernământ, stăpânirea valorilor etico-estetice, limbaj pertinent, respect pertinent despre deontologia profesională, practicarea unei ideocritici de mediere, după cum demonstrează în cele unsprezece studii finisate despre Eminescu şi câte un studiu despre Caragiale, Blaga, Goga, Rebreanu.

In calitate de eseist, pe plan filosofic, îşi vădeşte confluenţe cu existenţialismul, iar în calitate de hermeneut şi exegete, elaborează şase studii privitoare la filosofia lui Blaga, punctând aportul gânditorului român la problematica filosofiei europene a veacului nostru. „Familiaritatea criticului cu universul abstract al filosofiei nu a tocit ascuţimea intuiţiei critice, sensibilitatea faţă de opera lirică şi i-a influenţat stilul în sensul unei sporite precizii şi rigori analitice”.[10] Studiile despre clasici vădesc receptivitatea sa la critica sociologică, tematică. Aşa cum observă Serafim Duicu, în prefaţa volumului *Banchetul lui Lucullus,* criticul promova după 1944, o critică sociologică polemică nealiniindu-se celor care îl reduceau pe Eminescu la *Impărat şi proletar* şi-şi făceau procese de intenţie pentru pesimismul său. Modul în care concepe Septimiu Bucur critica se deosebeşte de impresionismul lui Eugen Lovinescu şi George Călinescu.

Toate aceste ipostaze ale lui Septimiu Bucur se manifestă, conjugat şi plenar, în atitudinea pe care el se simte obligat să o ia, înaintea conştiinţei sale, faţă de Emil Cioran. Viaţa, activitatea şi lucrările lui Cioran au fost îndeajuns relevate publicului românesc după 1989. Dar, pentru o mai deplină edificare, e necesară rememorarea evidenţei că, atunci când se abordează “mitul Cioran”, trebuie luată în calcul şi atitudinea sa a-românească şi chiar antiromânească, explicită în volumele la *Tentation d’exister* şi *Histoire et utopie*, ele cuprinzând nişte alegaţii depreciative şi infamate la adresa poporului său, precum şi “ruşinea”, perfid mărturisită public de a aparţine unui neam dintr-un început învins şi pururi “somnolent”. Septimiu Bucur îi notifică lui Cioran că “ Toată nervura limbii noastre e latină şi toate sevele ei urcă din rădăcini latine” şi că trei mari creaţii poetice , Miorița, Luceafărul şi Meşterul Manole, deloc apreciate de el, sunt suficiente pentru a ne salva, spiritual, pe noi românii. Bucur, exilat în propria sa ţară, îşi arată indignarea contra exilatului voluntar: “Când ai scris aceste rânduri, n-ai simţit oare cum te înghite neantul vanităţii tale bolnăvicioase? N-ai simţit în adâncul conştiinţei tale mustrarea îndurerată a milioane de strămoşi ai tăi, stinşi în noaptea iobăgiei seculare? (…) şi nici suspinele martirilor şi strigătele de mânie răzbunătoare ale luptătorilor care s-au jertfit ca să-ţi dea ţie putinţa de a ajunge scriitor? (…) Fost-a Horia Nicolae Ursu din Albac o simplă piatră? (…) Ce-ai putea să răspunzi întru apărarea sinistrei tale opinii?” Astfel, concluziile lui Septimiu Bucur sunt premonitorii: “ Prea puţin ai obţinut în schimbul a ceea ce ai dat. Mă doare să ţi-o spun şi ar trebui să te doară şi pe tine: tu te-ai eliminate singur din cultura română, iar în altă culturã , adică în cea francezã, vei rămâne ca un intrus ciudat (…) vei rămâne tu singur, faţă în faţă cu nesfârşitul tău gol lăuntric. De-abia atunci disperarea ta exhibiţionistă va deveni o realitate, iar iadurile tale interioare se vor preschimba într-o pedeapsă cel puţin tot atât de dureroasă ca ofensele pe care le-ai revărsat asupra poporului român.” Epistola-pamflet lui Septimiu Bucur conţine, pe alocuri, anumite

[10] Silvia Udrea, *Septimiu Bucur-restituit*, Vatra, an.9, nr.2, p.3

exagerări explicabil izvorâte dintr-un prea plin sufletesc, dar esența ei trebuie luată în considerare, atât ca ilustrare concludentă a personalității lui Cioran, cât şi ca dat al cumpănirii profilului moral al acestuia.[11]

Aşadar, Septimiu Bucur reprezintă un destin reprezentativ pentru efectele nemăsluite ale totalitarismului. Deşi a făcut cinste instituțiilor de învățământ absolvite şi revistelor la care a colaborat, demonstrând că deținea plenar toate atributele necesare unui eseist şi critic literar şi filosofic, a renunțat, la vârsta de 30 de ani să-şi consulte propria conştiință, şi în momentul ascensiunii funeste a comunismului, să se pună de acord cu ea, adică să abdice, aidoma tuturor intelectualilor români incoruptibili, de la orice afirmare publică. Bucur nu s-a lăsat măcinat de împrejurările nefaste, ci a continuat să se realizeze solitar, la masa de lucru, prin scrisul ce i-a fost deopotrivă flagelație şi consolare, fără vreo minimă speranță de a se vedea publicat.

BIBLIOGRAFIE

OPERA

Septimiu Bucur, *Banchetul lui Lucullus*, *Ediţie îngrijită, prefaţă şi notă asupra ediţiei de Serafim Duicu*, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1978

LUCRARI AUTORI

Grigore Ciortea, *Anuarul liceului de băieți Alexandru Papiu Ilarian din Târgu-Mureş*, 1929-1931, Tipografia Ardeleana, Târgu-Mureş

REFERINTE CRITICE

A. IN VOLUME

Bucur Septimiu/ L.Pp. (Liviu Papadima), Dicționarul scriitorilor români: A-C, București, Editura Fundației Culturale Române. 1995, p. 388-389

Bucur, Septimiu= Gândirea. 1921-1994: indice bibliografic adnotat/ Emil Pintea, Cluj-Napoca, Echinox, 1998.- p.88, 98, 119, 125, 128, 133, 150, 179, 190, 196, 244, 271, 303, 310, 319, 320, 330, 331, 413, 427, 428, 444, 457, 559.

Bucur, Septimiu= Gândirea şi gândirismul/ D. Micu, București, Editura Minerva, 1975. p. 31, 364, 904, 969, 978, 1027

Profilurile unor absolvenți sau foşti elevi;...Septimiu Bucur...= Liceul " Al. Papiu Ilarian", la 75 ani, Târgu-Mureș, 1994. p. 91-92, 135

B. IN PERIODICE

Prima zi de difuzare= Steaua roşie.- An.30, nr 110 (11 mai 1978), p.4; nr. 113 (14 mai 1978). p. 2: 1 foto;

Banchetul lui Lucullus / Serban Cioculescu= Flacăra.- An. 27, nr.30 (27 iulie 1978).- p. 17 (Rubrica mea);

[11] Doina Graur, *idem*, p.9

Septimiu Bucur: Banchetul lui Lucullus/ Doina Graur= Revista de istorie și teorie literară.- Tom. 27, nr.4 (oct/ dec. 1978).-p. 621-623;
Septimiu Bucur restituit/ Silvia Udrea= Vatra.- An.9, nr.2 (20 februarie 1979), p.3;
In memoriam Septimiu Bucur. 1915-1964: caiet documentar întocmit de Doina Graur pentru Simpozionul științific omonim organizat de Inspectoratul pentru Cultură al Județului Mureș și Bblioteca Județeană Mureș, prilejuit de împlinirea a 80 de ani de la nașterea lui. Târgu-Mureș, 1995.- 16p;
Septimiu Bucur, un destin frânt?/ dr. Doina Graur= Târnava. – An.6, nr.1 (1996).- p. 8-9: 1 foto;
Septimiu Bucur/ Ana Cosma= Cuvântul liber.- An.11, nr.100 (25 mai 1999).- p.4- (oOchean întors: Dicționar de scriitori mureșeni);
Literatura română târgumureşeană postbelică/ Iulian Boldea= Târnava.- An.9, nr.1-2-3/ 2000 (54-55-56).-p.49.
Revista România literarã, Nae Antonescu, România literarã, nr.35, 5-11 septembrie, 2001

Investeşte în oameni !
FONDUL SOCIAL EUROPEAN
Program Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013
Axa prioritară 1 Educaţia şi formarea profesională în sprijinul creşterii economice şi dezvoltării societăţii bazate pe cunoaştere;
Domeniul major de intervenţie 1.5 **Programe doctorale şi post-doctorale în sprijinul cercetării;**
Numărul de identificare al contractului: POSDRU/159/1.5/S/133652
Titlul proiectului: „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate”
Beneficiar: Universitatea « Alexandru Ioan Cuza », Iaşi

ALIMAN AND THE MEPHISTOFELIAN PACT

Nicoleta Doina POP (POCAN)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: Vasile Voiculescu's fantastic prose was a revelation, like the series of "Sonnets ...", revealing once more the polymorphic talent of this writer. Combining folk vision with the modern intellectualism, the writer creates a unique fictional universe. The short-story "Lostriţa" is based on popular beliefs about aquatic demons. The pact with the devil is accepted by Aliman as a sacrifice made in the name love and is officiated under the power of an occult moon.

Keywords : short-story, magic, fantastic, love, myth.

Proza fantastică a lui Vasile Voiculescu a constituit o revelaţie, ca şi ciclul "*Sonetelor...*", dezvăluind încă o dată talentul proteiform al scriitorului. Îmbinând viziunea folclorică cu intelectualismul modern prozatorul creează un univers fantastic ce are drept limite fabulosul feeric şi miraculosul păgân.

Acest univers fiinţează în orizontul mitului şi al sincretismului popular, într-o atmosferă fabuloasă, sălbatică de o extraordinară vitalitate în care realul şi imaginarul se interferează sub forţa unei magii narative remarcabile.

Temele şi motivele predilecte sunt: *înrâurirea magică, vânătoarea ca act iniţiatic, animalul totemic, arhetipul, dedublarea om-totem, regresia temporală*. Eroii sunt nişte existenţe arhetipale care realizează magic întoarcerea într-un timp originar, într-un spaţiu arhaic. Ei sunt în căutarea unui tipar esenţial care să-i redea esenţei lor primordiale (***Pescarul Amin, Lacul rău, Lipitoarea, Căprioara din vis, Ultimul Berevoi, Iubire magică, În mijlocul lupilor, Lostrita***).

Nuvela ***Lostriţa*** se inspiră din credinţele populare legate de demonii acvatici. Titlul fixează în centrul toposului fantastic o fiinţă fabuloasă ce revalorizează mitul folcloric al ştimei apelor (al Ondinei, al sirenei). Opţiunea scriitorului care se opreşte asupra lostriţei (peşte răpitor din apele repezi de munte, înrudit cu păstrăvul) are o relevanţă incontestabilă: prinderea acestui peşte rar reprezintă o probă supremă pentru un pescar.

Criticul Vladimir Streinu încadrează textul în categoria "nuvelelor care semnifică realităţi primordiale", în timp ce Sergiu Pavel Dan consideră că "tema fundamentală, *fatală*, a prozei lui Voiculescu este **magia**".

Compoziţia *tradiţională* (cele cinci secvenţe corespund celor cinci momente ale subiectului) este complicată prin *prezenţa unei "rame"* (prologul şi epilogul încadrează epicul) şi prin formula "*povestirii în povestire*" (povestea fetei din alt veac). Compoziţia realizează *nivelul sintactic* al operei (Tzvetan Todorov)

Structura este caracteristică epicului fantastic: cele două planuri - cel al realului şi cel al imaginarului - se ambiguizează şi se suprapun, conferind povestirii o aură de mister romantic.

Planul fantastic se instituie încă de la început, în *secvenţa-prolog.* Aceasta are o dublă funcţie estetică: proiectează întâmplările în sfera fabulosului folcloric (generând atmosfera stranie care incită imaginaţia cititorului) şi formulează un avertisment asupra primejdiei sporite ce-i pândeşte pe cei ce trăiesc în preajma apelor: "*Nicăieri diavolul cu toată puiţa şi nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape. Dracul de baltă, se ştie, este nelipsit dintre oameni şi cel mai amăgitor. Ia felurite chipuri: de la luminiţele care pâlpâie în beznele nopţii*

şi trage pe călătorul rătăcit, la adânc, până la fata şuie care se scaldă în vuitori şi nu-i decât o ştimă vicleană, cursă pusă flăcăilor neştiutori, să-i înece"[1].

Planul realului se instituie într-un spaţiu precis situat geografic, (ţinutul Bistriţei, de la Piatra şi Toance până la Neagra) în care trăieşte o comunitate statornicită într-un tipar de viaţă socială şi spirituală de mare vechime. Oamenii acestor locuri sunt pescari, plutaşi, cărăuşi ce-şi transmit meşteşugul din tată în fiu, ce au o mentalitate arhaică şi o gândire magică. Ei cred în "*cele văzute şi nevăzute*", cred în existenţa ştimelor şi a strigoilor, cred în Dumnezeu şi se feresc de ispitirile diavolului care se materializează în lumea reală. Hotarul dintre real şi irealitate este astfel suprimat, favorizând ambiguizarea raportului dintre cele două planuri: "*Pe Bistriţa Necuratul rânduise de multă vreme o nagodă şi înfăţişare de lostriţă*".

Spaţiul real are acum conotaţii ale locului nefast. Recunoaştem, ca şi în alte nuvele fantastice voiculesciene, un topos specific: spaţiul izolat de influenţa civilizaţiei, greu accesibil, cu o natură sălbatică manifestându-se stihial, cu deschidere spre arhaic şi spre o anti-lume a magicului demonic. Această lume fiinţează într-un timp primordial ("*de multă vreme*") în care se poate produce invazia supranaturalului. Apariţia şi manifestările *lostriţei* reeditează mitul ispitirii biblice într-o variantă folclorică. Lostriţa e o prezenţă malefică, metamorfozele ei neîntrerupte (ea totalizează atribute ale unor specii diferite: "*cu cap bucălat ca de somn, trup şui de şalău şi pierea pestriţată auriu, cu bobite roşii-ruginii, ca a păstrăvului*") slujesc ideea ispitirii. Descrierea fiinţei fabuloase prefigurează evenimentele: comparaţia cu "*o domniţă lungită la soare*" anticipează metamorfoza lostriţă-femeie, iar structura contrastivă frumuseţe exterioară/caracter malefic ("*hulpavă de peşte*", "*nesătulă de carne de om*") anticipează seriile de antinomii pe care se întemeiază epicul.

Secvenţa expozitivă prezintă şi cel de-al doilea personaj principal din aceeaşi perspectivă auctorială omniscientă, dar şi din perspectiva comunităţii, devenite în text instanţă narativă. Aliman, erou cu nume de baladă, aparţine castei iniţiaţilor care au învăţat să descifreze semnele tainice ale naturii şi care mai păstrează ceva din puterea spirituală a strămoşilor.

Aliman se iniţiază în tainele naturii şi ale meşteşugului său alergând cu undiţa pe urmele lostriţei miraculoase. Astfel el "*a deprins toate vicleşugurile sălbăticiunilor*". Pornită ca o acţiune justiţiară, goana pescarului după lostriţa vrăjită în care vedea un "*peşte adevărat*" ia în curând dimensiuni simbolice, traducând aspiraţia personajului la un absolut imposibil de atins. Momentul-intrigă fixează clipa când, îmbrăţişând lostriţa ce-i scapă din braţe "*ca o zvârlugă de fată, duminica, la horă*", Aliman trăieşte înfiorarea unui dor fără saţ. Iubirea magică este surprinsă din perspectiva credinţelor populare ca har şi blestem, ca boală ce surpă fiinţa.

Pentru temerarul voinic confruntarea cu peştele minunat fusese mai întâi o provocare şi o probă de virtuozitate în ştiinţa meşteşugului său. Acum ea devine dureroasă căutare, disperată încercare de a fi iarăşi fericit, devine patimă ce-l îmbolnăveşte de dor. Peste iarnă flăcăul zace, lipsit parcă de orice frântură de voinţă, de orice elan vital. Când, primăvara, Bistriţa îşi sparge cămaşa de gheaţă, Aliman revine parcă la viaţă. Se sugerează astfel un straniu acord între om şi natură ce fiinţează parcă în aceleaşi cicluri cosmice. Treziţi deopotrivă din "*somnul iernii*" omul şi râul se manifestă în dezlănţuiri de energii nefireşti ce lasă să se întrevadă ieşirea din marginile legităţilor realului.

Universul acvatic, demonizat, se manifestă stihial: "*Apele veneau năboi, tot mai negre şi mai umflate [...] şi lumea privea îngrozită*". Apa neagră, apa ostilă materializează în substanţă fluidă, agresivă, tenebrele anti-lumii din "*genuni*". Prezenţa obsesivă a acestui substantiv în relaţie cu toponimicul Bistriţa subminează realitatea spaţiului ce se configurează tot mai accentuat ca spaţiu thanatic,

[1] Vasile Voiculescu, *Capul de zimbru*, Ed. Pentru Literatură, Bucureşti, 1966, p.45

Încredinţat că "*nu este lucru curat*" eroul apelează la practici magice: "*A plecat în sus, la un sat sălbatec de pe Neagra. Auzise el că acolo e un vraci bătrân, mare descântător de peşti: un fel de stăpân al apelor*". Mişcarea ascensională a eroului ("*A urcat cale de o zi şi a ajuns noaptea târziu*") figurează plastic ruptura de nivel ontologic: ieşirea din "*lumea lui Dumnezeu*" şi intrarea într-un simbolic spaţiu al magiei, eresului, practicii vrăjitoreşti. Retragerea în "*noaptea timpului ancestral*" şi într-o lume arhaic-geologică în care fondul păgân de rituri şi credinţe mai poate influenţa duhuri primordiale, declanşează evenimentul fantastic. în lumea numită simbolic "*Neagra*" stăpân al apelor este un solomonar care-l iniţiază pe Aliman în magia neagră.

Pactul cu diavolul pe care Aliman îl săvârşeşte ca suprem sacrificiu în numele iubirii se oficiază sub puterea ocultă a lunii "*în pătrar*", în miez de noapte, în mijlocul apelor în care eroul intră "*despuiat de veşminte*", ca într-o matrice originară. El rosteşte descântecul şi dă drumul în valuri lostriţei de lemn vrăjite "*după străvechi noime şi îndreptare ale magiei pierdute şi uitate de ceilalţi*". Împlinirea ritualului îngăduie invazia supranaturalului în lumea oamenilor. A doua zi *"volbura apelor"* se revarsă paroxistic, venind "*sodom*" "*ca nălucile sfărâmând case, oameni şi vite*" în "*uriaşe miezuri de sorb*".

Descrierea "*plină de folclorul fricii*" anticipează ieşirea ştimei din adâncuri, metamorfoza ei în făptură omenească. Această metamorfoză generează definitiva suprapunere a celor două planuri. Fata cu păr despletit "*ca nişte şuvoaie*", cu ochi verzi-aurii, mari "*dar reci ca de sticlă*", cu dinţi albi "*dar ascuţiţi ca la fiare*", cu chip "*cam bucălat*", "*şuie, cu trup lung, mlădios*", fata pe care Aliman a "*salvat-o*" din ape seamănă izbitor cu lostrita, reprezentând o umanitate nediferenţiată încă deplin de lumea sălbăticiunilor. Portretul fetei-lostriţă (ca şi cel al pescarului Amin ce se trage din Marele Morun) se alcătuieşte prin determinaţii din sfera semantică a acvaticului, sugerând paralelismul om/peşte; epitetele cromatice, comparaţiile şi adjective ca "*şuie, bucălat, mlădios*" trimit direct la descrierea lostriţei. Translaţia dinspre planul fantastic spre cel real nu este însă decât sugerată, scriitorul întreţinând şi sporind echivocul (tehnica ambiguizării raportului real/imaginar este caracteristică naraţiunii fantastice).

Ambiguitatea este amplificată prin notaţia privind reapariţia lostriţei în apele Bistriţei, fără precizarea că vietatea este peştele adevărat ori substitutul lui magic. Atmosfera de taină şi vrajă a povestirii este sporită prin episodul iubirii nepământene, suprafireşti a celor doi eroi. Veniţi din lumi diferite, uniţi prin ritual păgân, Aliman şi fata dăruită lui de ape trăiesc magia ameţitoare a erosului. Ei refac, sub regim nocturn şi demoniac însă, mitul cuplului originar. Fiinţa misterioasă numită de pescarul îndrăgosti Ileana (nume de zână din basmele româneşti) este percepută de mentalitatea colectivităţii ca o prezenţă malefică, "*strigoaică*" ce "*ar suge sângele flăcăului*".

Povestea de iubire sfârşeşte însă brusc prin intervenţia brutală a Bistricencei, mama fetei. Recurgând şi ea la vrajă, i-o răpeşte pe Ileana "*pe la mijlocul verii*". Sintagma temporală folosită şi pentru a fixa momentul de început al poveştii de dragoste situează iubirea într-un timp "*stătător*" ori într-un ciclu (un "*cronotop*") închis.

Dispariţia iubitei provoacă surparea lăuntrică a eroului. El cutreieră disperat un spaţiu ce parcă şi-a pierdut reperele fireşti, proliferând haotic, după modelul labirintului: "*Până târziu, toamna, Aliman a bătut izvoarele tuturor Bistriţelor: neagră, albă, aurie, precum şi a tuturor Bistricioarelor, fără folos*"[2]. Magia îi este acum interzisă, căci "*vraciul care-i descântase, plecase peste munte*". Desacralizarea tot mai accentuată a lumii goleşte de sens nu numai spaţiul, ci şi timpul. Aliman află de la "*un moşneag trecut de suta de ani*" că Bistriceanca şi fata ei, robite Satanei, fuseseră alungate din sat, devenind ştime de-un veac. întors acasă, eroul devine umbra celui care a fost cândva.

[2] Ibidem, p.48

Lipsit de voinţă, acceptă ca-n transă căsătoria cu o fată oarecare din sat. Asistând inert la ospăţul propriei nunţi, Aliman îşi aminteşte nunta din visul cu valoare premonitorie - cununia sa cu lostriţa, oficiată de bătrânul vraci. Visul are o funcţie magică, fiindcă vestea apariţiei lostriţei îi redă energia, împingându-l năvalnic spre apele din nou învolburate ale Bistriţei. Trezit ca din somn, îndrăgostitul ce-şi trădase iubirea strigă "*cu chipul luminat de o bucurie nefirească*": "*Iată, vin!*" Strigătul conferă valenţe dramatice punctului culminant.

Finalul este apoteotic, sugerând atingerea idealului. După efemera fericire terestră, nunta magică a celor doi eroi ce aparţin unor lumi diferite se împlineşte în moarte (motivul folcloric al morţii ca nuntire mitică).

Gestul ultim al lui Aliman care "*se căznea s-o apere ca pe un copil cu braţele*" vorbeşte lumii despre iubire ca pasiune şi suferinţă, ca sacrificiu de sine şi tragică izbăvire, ieşire "*pentru totdeauna*" dintr-o lume care a "*uitat*" ritul sacrificial. Acest deznodământ tulburător prin semnificaţii este urmat de un epilog, o *poveste despre naşterea poveştii*. Moartea eroului generează naşterea poveştii, întâmplarea neobişnuită e amplificată de imaginaţia colectivă, devenind legendă: "*Dar povestea lui Aliman a rămas vie şi mereu mlădioasă. Creşte şi se împodobeşte an de an...*". Textul închide în el un crez artistic, credinţa în puterea mitului, a creaţiei artistice de a cuprinde chemarea vrăjită a absolutului pe care mintea oamenilor "*jinduiţi de întâmplări dincolo de fire*" nu poate să-l dezlege. E, în acelaşi timp, o definiţie a mitului, văzut ca poveste exemplară cu funcţie magică, putând fi mereu actualizată ca arhetip (poveste "*vie şi mereu mlădioasă*"). Identificarea, în final, a poveştii cu lostriţa însăşi adaugă descrierii iniţiale un comentariu moral: "*Ea colindă în sus şi-n jos malurile Bistriţei [...] se mişcă necontenit alături şi în rând cu lostriţa fabuloasă care nu-şi găseşte astâmpăr, când fulgerând ca o sabie bulboanele, când odihnindu-se pe plavii, cu trup de ibovnică întinsă la soare în calea flăcăilor aprinşi şi fără minte.*"[3].

Temele regăsite aici sunt cele ale ***interacţiunii fantastice***:

a) înrâurirea magică: - solomonia
- omul obiect al magiei naturii personificate

b) Anticipaţia fantastică: - visul prevestitor

c) Consensul magic: - instrumentul miraculos
- pactul cu diavolul

Atmosfera magică, purtătoare de sensuri majore, este creată mai ales prin tehnica ambiguizării (bogata serie sinonimică prin care este numită lostriţa, de pildă) şi prin prezenţa "*vocii colectivităţii*"**.**

Într-un limbaj firesc şi viu, dar de o intensă magie verbală, V. Voiculescu reconstituie o lume învăluită într-un aer de legendă, lumea "*satului mitic, ce conservă, încă, în plină modernitate, riturile magice moştenite din străMoşi.*" (E. Simion)

"*Materia povestirilor lui Vasile Voiculescu, înţelegând prin aceasta suma de motive din proza sa, e foarte bogată. Cultivând situaţia rară, el o află în mediile cele mai felurite (...). El este scriitorul care a dat povestirii româneşti o altă vârstă literară, şi nu e nici o îndoială că proza lui narativă, într-o bună traducere, şi-ar croi un drum în literatura universală*"[4].

BIBLIOGRAFIE

1. Alexandrescu, Sorin, *Dialectica fantasticului*, (studiu introductiv la volumul *La ţigănci*), Editura pentru Literatura, Bucureşti, 1969.

2. Biberi, Ion, *Eseuri*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

[3] Ibidem, p.55

[4] Vladimir Streinu, prefaţă la volumul *Capul de zimbru*, Ed. Pentru Literatură, Bucureşi, 1966

3. Brion, Marcel, *Arta fantastică*, traducere şi postfaţă de Modest Morariu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975.
4. Caillois, Roger, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988.
5. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, Editura Artemis, 1995.
6. Heidegger, Martin, *Timp şi Fiinţă*, Traducere de Dorin Tilinca şi Mircea Arman, Editura Jurnalul Literar, Bucureşti, 1995.
7. Marino, Adrian, *Dicţionar de idei literare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.
8. Ocinic, Mirela, *Structuri ale imaginarului în proza scurtă românească din secolul XX*, Editura Imago, Sibiu, 2002.
9. Pavel Dan, Sergiu, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.
10. Popescu, Ileana Ruxandra, *Proza fantastică românească. Structuri narative şi conversaţionale*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005.
11. René de Solier, *Arta şi imaginarul*, traducere de Marina şi Leonid Dimov, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.
12. Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.
33. Toma, Pavel, *Lumi ficţionale*, Editura Minerva, Bucureşti, 1992.
14. Voiculescu, Vasile, *Capul de zimbru*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966.
15. *** *Masca. Proză fantastică românească*, prefaţă şi antologie de Alexandru George, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.
16. *** *Vasile Voiculescu interpretat de ...*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1980.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

THE METAMORPHOSIS OF WINE WITHIN IAGO'S VILLAINY - SHAKESPEARE IN VERDI'S *OTHELLO*

Letiția GOIA, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca
Cornelia CUTEANU, "Gheorghe Dima" Music Academy of Cluj-Napoca

Abstract: The drinking scene in the second act of the Shakespearean play Othello and the corresponding passage in Verdi's opera Otello illustrate one of Iago's cunning ways of directing people his own way. In this case, wine, which has spiritual dimensions, becomes an agent of the devil leading to Cassio's ruin. In a mock-religious Mass, Iago, the anti-priest, serves Cassio the wine which is no longer a sacred source of life, but a means of destruction.

Keywords: Othello, Otello, Iago, wine, metamorphosis

Tragedia *Othello* a cunoscut un număr impresionant de lecturi și interpretări de-a lungul secolelor și continuă să fie cercetată și analizată dintr-o varietate de perspective și în ziua de azi. Fascinant însă, la Shakespeare, este faptul că piesele sale pot fi studiate și într-o cheie mai puțin evidentă, o lectură avizată, accesibilă doar cititorilor inițiați. Sensuri ascunse și mesaje ezoterice se relevă celor capabili să pășească dincolo de primul strat al unei celebre tragedii domestice.

Verdi se numără printre cei care au pătruns înțelesul profund al temelor shakespeariene și, mai mult, el l-a concretizat într-o oglindă sonoră a celor mai subtile nuanțe. Întreaga operă *Otello* este nu doar o manifestare a geniului marelui compozitor, ci un adevărat demers hermeneutic rezultat într-un subtext muzical shakespearian prin excelență. Dincolo de libretul adaptat după piesă și acompaniamentul orchestral ce-l slujește cu fidelitate, înzestrarea spirituală l-a condus pe Verdi la crearea unei capodopere muzicale ce potențează extraordinar textul tragediei, aceasta regăsindu-se în limbajul sonor într-o manieră nebănuită.

Pasajul din actul II, scena 3 al piesei – *scena beției* – reprodus în primul act din operă este extrem de sugestiv în acest sens. Libretul preia ideea de bază și unele fragmente mai importante, iar subtextul muzical completează expresiile din piesă lăsate deoparte. Atât la Shakespeare, cât și la Verdi, cheia acestui episod este vinul care, prin uneltirea lui Iago, se transformă din sursă de viață în mijloc de pierzanie. Textul tragediei oferă toate premisele unei abordări din perspectivă sacră a vinului, pentru ca Iago să-i schimbe în totalitate conotația cu cea mai diabolică intenție. În stăpânirea lui, vinul devine o unealtă a intrigii sale, iar această metamorfoză este determinată în mare măsură de cantitate: în doze mici, vinul e benefic, însă volumul mare duce la nenorocire. Verdi redă acest cumul prin succesiunea celor cinci îndemnuri ale lui Iago – *beva con me (bea cu mine)* – exprimate într-un cromatism descendent și prin rostirea repetată și insistentă *beva, beva – bea, bea*.

În tradiția creștină, la Cina cea de Taină, Mântuitorul instituie Taina Sfintei Euharistii (Împărtășania): pâinea și vinul sunt prefăcute de Duhul Sfânt, în timpul rugăciunii preotului, în trupul și sângele lui Cristos (*Iar pe când mâncau ei, Isus, luând pâine și binecuvântând, a frânt și, dând ucenicilor, a zis: Luați, mâncați, acesta este trupul Meu. Și luând paharul și mulțumind, le-a dat zicând: beți dintru acesta toți, că acesta este Sângele Meu, al Legii celei noi, care pentru mulți se varsă spre iertarea păcatelor* (Matei 26.26-28). În *Dicționarul Noului Testament,* Ioan Mircea explică: „Vinul este folosit și ca element de cult de la Cina cea de Taină, când Mânuitorul Hristos a instituit sfânta Euharistie ca anticipare a jerfei Lui pe Cruce, Sfânta Euharistie reproducând tainic și nesângeros jertfa Lui sângeroasă (cf. Matei 26,26-28; Marcu 14,22-23; Luca 22,19-21; Ioan 6,54-56; 1Cor 10,16, 11,23-25). De aceea,

alături de pâine, vinul este nelipsit din cultul liturgic, prefăcându-se în timpul Sfintei Liturghii – prin Sfântul Duh, invocat de preot: pâinea, în trupul iar vinul, în sângele Domnului. Cu ele se împărtășesc preoții și mirenii după ce și-au mărturisit păcatele la duhovnic, pentru a nu se împărtăși cu nevrednicie și spre osândă" (Mircea 1995:564).

În *Dicționarul de simboluri*, „vinul este în general asociat cu sângele, atât din cauza culorii sale, cât și a caracterului de esență a plantei: este, în consecință, *băutura vieții sau a nemuririi*" (Chevalier, Gheerbrant 1994:449). Biederman crede că vinul „reprezintă de fapt o *băutură spirituală* în adevăratul sens al cuvântului, un lichid încărcat cu focul vieții (Biederman 2002:484).

Scena beției, cum este denumită în operă, și de altfel primul exemplu al versatilității maleficului Iago, se deschide cu o fascinantă descriere sonoră a vinului ce începe imediat după chemarea lui Iago – *Băieți, aduceți vinul!*: trei portative orchestrale ilustrează foarte sugestiv din punct de vedere muzical licoarea, care capătă mai apoi conotații neașteptate în primul act al operei. Alămurile predominante îi dau culoarea rubinie, iar timbrul metalic îi conferă tăria. Accentele extrem de puternice anticipă forța distructivă pe care vinul o poate avea dacă este pus în slujba răului. Acordurile micșorate induc o stare conflictuală și sentimentul unei tensiuni iminente.

Fiind un bun cunoscător al valențelor pe care le posedă vinul și în același timp urmărindu-și scopul cu o fantastică stăpânire de sine, Iago îl pune în slujba sa și îl folosește spre a-i servi propriilor interese. Cu un cinism ieșit din comun, Iago își cunoaște foarte bine planul și îl urmărește cu precizie și detașare: *Lucrăm cu mintea, știi tu, vrăji nu facem. Iar ea-i supusă timpului zăbavnic.*

Marea calitate a lui Iago este să apară mereu ca *cinstitul Iago*, prieten iubitor și tovarăș de nădejde, însă „unul din marile talente pe care le posedă este capacitatea de a-și schimba personalitatea în funcție de persoanele cu care stă de vorbă, fie pentru a le amăgi, fie pentru a le supune voinței sale. Îngăduitor și agreabil cu Cassio, ironic cu Roderigo, aparent amabil, respectuos și devotat cu umilință lui Otello, brutal și amenințător cu Emilia, slugarnic cu Desdemona și Lodovico. Acestea sunt calitățile de bază, manifestarea și diferitele fațete ale acestui om" (Ricordi, *Dispositione scenica*, în Budden, 1992, p.328 n.t.).

În pasajul shakespearian din actul al II-lea, Iago îl „citește" foarte bine pe Cassio și, pentru a-și atinge scopul, exploatează punctul său cel mai slab: *Haidem, locotenente, am o carafă cu vin şi aci afară ne aşteaptă o ceată de flăcăi din Cipru care ar ciocni bucuros un pahar în sănătatea negrului Othello.* Cassio, însă, își cunoaște slăbiciunea: *Nu astă-seară, dragă Iago. Am un cap nenorocit, care nu duce la băutură. Aş vrea ca lumea să născocească alt mijloc de petrecere.* Cu toate acestea, Iago are un scop precis de atins: *Bine, dar sunt prietenii noştri. Numai un pahar! Am să-l beau eu pentru dumneata.* Cu toată opoziția - *Am mai băut unul astă-seară, şi incă il botezasem bine, şi uite in ce hal m-a adus. Am meteahna asta nenorocită şi nu cutez să-mi incerc slăbiciunea incă o dată* - Cassio nu se poate împotrivi: *Deşi nu-mi place, fie cum vrei tu.* Prin atitudinea de bun simț și veselie, *cinstitul Iago* alungă orice suspiciune ar putea izvorî în mintea lui Cassio (cf. Sternfeld 2005:145 n.t.)

Iago își îmbracă insistențele într-un cântec ademenitor care nu doar că îl atrage pe Cassio, ci îl și face să treacă cu vederea posibilul pericol dat de prea multă băutură. Sternfeld consideră că „deși funcția primară a acestui cântec este de a-l târî pe Cassio în dizgrație, în timpul acestui proces se revelează aspecte ale personalităților lui Iago și Cassio. Pentru a-și atinge scopul, Iago simulează o bonomie care amestecă zeflemeaua, băutura și cântecul. Asemenea lui Mefistofele cu Goethe în pivnița lui Auerbach, agentul rău trebuie să se deghizeze în clovn pentru a-și ademeni victima (Sternfeld 2005:147 n.t.). Peter Seng, pe de altă parte, admite că funcția dramaturgică a acestui episod constă în oferirea unui cadru temporal suficient de lung pentru ca băutura să-și poată face efectul asupra lui Cassio. Dacă nu ar fi fost introduse aceste cântece, timpul necesar ca vinul să aibă consecința scontată de

Iago nu ar fi fost verosimil (cf. Seng 1967:143 n.t.). Același autor face o scurtă trecere în revistă a unor comentarii referitoare la cântecul de beție al lui Iago. Printre altele, se remarcă faptul că Shakespeare folosește adesea cântecele ca instigare la acțiune, iar Iago cântă pentru a-l îmbăta pe Cassio înainte de confruntarea cu Roderigo. De asemenea, în cântecele de beție la Shakespeare se întrevede pericolul, majoritatea pasajelor bahice prevestind dezastrul. Tot aici se amintește că Iago este extrem de versat în slăbiciunile oamenilor și știe mai bine ca oricine cum să le exploateze sentimentele (cf. Seng 1967:185 n.t.).

Dincolo de aspectele de ordin dramaturgic ale introducerii unui fragment muzical într-o piesă de teatru, întregul pasaj poate fi citit în sens contrar unei liturghii: Iago joacă rolul preotului care îl împărtășește pe Cassio cu vin, într-o pseudo-slujbă liturgică. Astfel are loc metamorfoza vinului care nu mai este dătător de viață, ci duce la nenorocire. Este „împărtășania" de la diavol. Cântecele de pahar cu care îl ademenește Iago pe Cassio sunt corespondentele imnelor liturgice. Pentru a susține această idee, în atmosfera cântecelor, sub influența băuturii și aparent fără vreo legătură cu ce s-a discutat anterior, Cassio ridică problema mântuirii: *Mare e Dumnezeu! Unele suflete or să fie mântuite, şi altele n-o să fie mântuite. [...] Cit despre mine, fie zis fără să-l supăr pe general, sau alt om de seamă: eu trag nădejde că o să fiu mântuit. [...]* Mântuirea, respectiv „recâștigarea stării de sfințenie, de desăvârșire a omului, [care] este darul lui Dumnezeu, prin Isus Hristos, Care S-a jertfit pentru răscumpărarea noastră, și urmează a fi însușită de noi prin îndeplinirea poruncilor și sfaturilor învățăturii creștine" (Mircea 1995:325), este scopul suprem al oricărui creștin, dorința profundă a sufletului omenesc. Verbalizarea lui Cassio transpune scena într-un plan sacru. El își încheie momentul de efuziune spirituală cu fraza: *Iartă-ne, Doamne, păcatele!* Rugăciunea lui ultimă este un act de pocăință, de părere de rău pentru păcatele sale, calea ce duce la mântuire, un gest interior frecvent întâlnit în ceremoniile religioase.

Prin urmare, sunt prezente premisele punerii în scenă a unei pseudo-liturghii: întregul cadru creat de Iago pentru a reda atmosfera necesară ademenirii lui Cassio – cântecele/imnurile liturgice, vinul – folosit nu pentru a-l împărtăși cu Sângele Domnului, ci pentru a-l duce la pierzanie; penitența lui Cassio și problema mântuirii, care reprezintă esența vieții creștine. Ce îl împinge de fapt pe Cassio să insiste atât de mult? „Mântuirea" apare de trei ori în două fraze, ca un fel de neliniște, o premoniție, care se adeverește în momentul în care acesta conștientizează amploarea a ce s-a petrecut: *O, duh nevăzut al vinului, dacă n-ai nume, ca să te cunoască lumea am să te botez eu: eşti Satana!* Metamorfoza vinului – din Cristos-Viața în Satana-moarte – vine ca o revelație asupra lui Cassio, însă doar când e prea târziu: *Un pahar mai mult e un blestem şi in el e amestecat un duh necurat.* Iago, pseudo-preotul, este cel care a uneltit cu dibăcie transformarea vinului, tocmai în opoziție cu sfatului biblic: *Nu vă îmbătați de vin în care este pierzare, ci vă umpleți de duhul sfânt* (Efeseni 5,18).

Verdi a intuit extrem de bine această maleabilitate demonică a lui Iago și a indicat-o chiar în *Disposizione scenica*, unde, printre altele, sunt schițate personajele și ce se așteaptă de la ele. Pentru a câștiga încrederea oamenilor și a-și îndeplini misiunea, diavolul trebuie să capete trăsături umane și să prezinte un comportament cât mai plăcut. Iago e conștient de aceste detalii, așa că se comportă în consecință față de celelalte personaje. Toate aceste aspecte sunt redate nu doar prin discurs sau limbaj corporal, ci și prin mijloace specifice artei sunetelor. Verdi a păstrat mereu fraza shakespeariană, indiferent de prezența sau absența cuvintelor. Mai mult, referirile sale cu privire la acest personaj sunt foarte clare: „Cea mai mare greșeală, cea mai vulgară eroare pe care orice artist care personifică acest rol poate să o facă este să-l joace ca pe un soi de demon uman; să recurgă la o expresie batjocoritoare mefistofelică și să-l pună să arunce priviri satanice în toate direcțiile. Un astfel de artist ar dovedi fără echivoc faptul că nu l-a înțeles nici pe Shakespeare, nici piesa pe care o discutăm. Fiecare cuvânt rostit de Iago se află la nivel uman – o umanitate ticăloasă dacă vreți, dar, cu toate acestea, uman (Ricordi, *Dispositione scenica*, în Budden, 1992, p.328 n.t.). Duplicitatea

care îi este caracteristică poate fi remarcată încă de la lecturarea inițială a textului și a partiturii, însă cu cât se aprofundează descifrarea acestora, cu atât ea capătă noi valențe, pe planul literar și pe cel muzical.

Pasajul din operă corespondent scenei 3 din actul al II-lea începe imediat după scurtul intermezzo orchestral ce descrie vinul. Dacă acesta este redat într-o măsură de 4/4, Verdi alege pentru intervențiile lui Iago o măsură de 6/8. Prima impresie este cea de atmosferă jucăușă, veselă, mai ales că cele dintâi măsuri încep într-un ritm ce sugerează mersul împiedicat tipic beției:

Aceste formule ritmice se pretează la o decriptare de altă manieră: prin măsura de șase optimi, cu ritmul punctat, muzica amintește de stilul pastoral. Structurile simbolico-artistice de tip pastoral le regăsim în muzica sacră, în special în cantate şi oratorii, care au la bază texte biblice.

Elementul pastoral, prin valoarea sa metaforică şi prin multitudinea de simboluri pe care le conţine, reprezintă unul din componentele unităţii om-natură foarte des regăsit în artă. Încă din primele veacuri, limbajul simbolic este foarte răspândit şi joacă un rol important în Biserică. Acest limbaj se explică prin nevoia de a exprima prin artă o realitate care nu poate fi înţeleasă nemijlocit. Pe lângă simbolurile preluate din arta păgână, al căror sens l-au schimbat, creştinii creează noi simboluri, mai ales începând cu secolul al doilea. Astfel, păstorul, turma, mielul, ieslea, noţiuni care în ultima instanţă conturează un cadru pastoral, reprezintă metafore utilizate atât în Vechiul cât şi în Noul Testament, devenind elemente des întrebuinţate în arta sacră. Pornind de la cuvintele Sfântului Ioan Botezătorul: *Iată Mielul lui Dumnezeu cel ce ridică păcatul lumii* (Ioan 1,29) prin care acesta îl indică pe Mântuitor, în catacombele primelor veacuri era foarte răspândit simbolul mielului. Acesta era în primul rând simbolul lui Cristos, dar în acelaşi timp îi desemnează şi pe creştini în general, şi chiar pe apostoli. Mieii care se adăpau la pâraie erau de fapt creştinii care beau apa vie a învăţăturii evanghelice. Reprezentarea de tipul Bunul Păstor, apare şi ea din veacul al II-lea. Această imagine este strâns legată de cea a mielului şi este inspirată de texte biblice.

Privite în lumina versurilor shakespeariene, aceste mijloace muzicale capătă un nou sens: Verdi creează atmosfera necesară pentru ca planul lui Iago să funcționeze, iar Cassio să-i cadă în capcană. Ambianța creată trebuie să fie nu doar primitoare, serenă, dătătoare de confort și siguranță, ci și un spațiu sacru, spiritual. Cassio nu are voie să simtă, sub niciun chip, pericolul, iar când totuși acest lucru se întâmplă, este prea târziu. Diavolul încearcă mereu să-și îmbrace ispita în haine sfinte – Iago este foarte explicit: *Teologia iadului e-aceasta! Cind diavolul la negre rele-ndeamnă, sub chip de inger mai intii se-arată; la fel şi eu* - prin urmare, muzica induce această atmosferă de încredere deplină.

Udă-ți gâtlejul! Bea dintr-o sorbitură! Înainte să dispară cântecul și paharul! Sunt cuvintele care deschid discursul muzical al lui Iago și care culminează în Re major, o tonalitate ce indică adesea un rezultat obținut pe calea voinței și în pofida unui fapt. Nu a fost necesar ca Verdi să preia cuvintele shakesperiene în totalitate; le-a transpus doar în tonalitatea aleasă pentru acest moment, o sugestie extrem de subtilă a puterii lui Iago: el deține clipa și pe Cassio. Muzica lui Verdi are o putere de descriere și caracterizare fantastică, iar în reprezentarea acestui personaj există o strălucire de geniu. Compozitorul folosește diferite mijloace muzicale pentru a ilustra natura personajelor sale, iar printre astea se numără și liniile melodice specifice. Un exemplu tipic de astfel de structură este cromatismul descendent, sau *passus duriusculus*. Cristalizat în perioada barocă, acest *mers cromatic, mai aspru*, a fost asociat cel mai adesea cu suferința, durerea, răul. În *Otello*, acesta apare pe tot parcursul operei, asociat lui Iago, începând cu furtuna ce deschide acțiunea și culminând cu moartea Desdemonei. Printre altele, el sugerează natura diabolică a lui Iago și apare nu doar odată cu eroul, ci și în lipsa lui, indicând viclenia și perfidia acestuia, precum și influența lui nefastă asupra minților și sufletelor celorlalte personaje, pe care le conduce în jos, înspre infern. La Verdi, cuvintele rostite de Iago *Satana îl posedă!* vin ca o concluzie a victoriei sale malefice și sunt corespondentul frazei shakespeariene rostite de Cassio.

O altă construcție muzicală ce amintește de slujbele liturgice o reprezintă dialogul dintre Iago și cor, asemeni celui dintre preot și credincioși: corul fie repetă după el îndemnul adresat lui Cassio – *beva con me* – fie îl îngână atunci când râde de căderea acestuia în mrejele sale, sau cântă alături de el *Chi all'esca ha morso del ditirambo spavaldo e strambo beva con me! beva con me, beva, beva, beva con me!(Cine a mușcat momeala ditirambului semeț și trăsnit, să bea cu mine)*.

Pentru a dovedi încă o dată cât de subtilă este abordarea lui Verdi și ce valențe poate primi subtextul său muzical, îndemnul de a bea vin, adresat lui Cassio – *Beva, beva, beva con me* este cântat de Iago, alternativ, fie pe cromatismul descendent desfășurat pe un ambitus considerabil, fie pe o succesiune de note, ambele variante imitând imaginea auditivă pe care o lasă turmele de miei în urma lor. După cum s-a văzut mai sus, în tradiţia creştină, noţiunea de *miel* este asociată lui Cristos: în afară de Evanghelii, *mielul* mai apare şi în Faptele Apostolilor 8,32 şi în 1 Petru 1,19 cu referire la Cristos, iar Apocalipsa utilizează din belşug (de 28 de ori) termenul de *miel* spre a-l desemna pe Cristos. Imaginea sonoră pastorală este strâns legată de măsura aleasă pentru întregul pasaj, respectiv cea de șase optimi. Compozitorul creează practic o ambianță pastorală asociată elementelor sacre menționate anterior, construind astfel edificiul liturgic în care Iago îi servește vinul lui Cassio sub forma unei pseudo-împărtășanii. Cele două planuri – cel muzical și cel al textului – se îmbină perfect și slujesc aceluiași scop: dacă în piesă Iago se folosește exclusiv de cuvinte și gesturi, la Verdi muzica face ca toată această încărcătură să ajungă direct în subconștientul publicului, fără ca acesta să intuiască măcar de ce simte un anumit lucru sau trăiește o anume stare.

Bibliografie:

Biblia sau Sfânta Scriptură, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe
Române
Biedermann, Hans (2002) *Dicționar de simboluri*, Saeculum I.O., București
Budden, J. (1992) *The Operas of Verdi*, OUP, USA
Chevalier, J. și Alain Gheerbrant (1994), *Dicționar de simboluri*, vol. 3, București
Mircea, Ioan (1995) *Dicționar al Noului Testament*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București

Seng, Peter J. (1967) *The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare. A Critical History*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts

Shakespeare, W. (1996) *Complete Works*, Wordsworth Editions, Hertfordshire

Sternfeld, F.W. (2005) *Music in Shakespearean Tragedy*, Routledge, Oxon

Verdi, G. (1964) *Otello*, Ricordi

DAS MOTIV DES WAHNSINNS IN DER DEUTSCHEN LITERATUR – VON GEORG BÜCHNER BIS PATRICK SÜSKIND (THE MOTIF OF MADNESS IN GERMAN LITERATURE- FROM GEORG BÜCHNER TO PATRICK SÜSKIND)

Simona OLARU-POŞIAR
Medizinische und Pharmazeutische Universität Victor Babeş, Temeswar

Abstract: The relationship between medicine and literature can be observed from more than one perspective and is sustained by a long tradition. Illness, physical or mental, pain, birth and death shall always be present in medical texts. Writers are doctors and doctors who were writers, the artist is a sufferer, he is ailing, and illness brings art to the light. However, we must not forget that literature is not medicine and can become only an instrument of therapy. An obsessive idea can be lived with a subjective certainty and can be struggled against very hard.

A long list of doctors or men that have studied medicine, have, in time, also confirmed their literary value. A few examples from the world literature would be Archibald Jonathan Cronin (1896), Jonathan Keats (1795-1821), Francois Rabelais (1494-1553), Anton Tschechov (1860-1904), from the Romanian literature Aurel Baranga (1913), George Ulieru (1884-1943), Ion Cantacuzino (1863-1934), Ştefan Stinca (1865-1897).

German literature proves to be nonetheless gifted in examples of doctors and men that have studied medicine and have later become known in the field of literature. We must remember to speak about Albrecht Haller (1708-1777), Friedrich Schiller (1759-1805), Georg Büchner (1813-1837), and nonetheless in the twentieth century - Arthur Schnitzler(1862-1931), Gottfried Benn(1886-1956), Friedrich Wolf(1888-1953), that have first and foremost distinguished themselves as writers and later on as doctors. One must not forget Bertolt Brecht (1898-1956) and Johannes Becher (1891-1958), who have studied medicine while writing literature.

There are many examples of the conflict between the medical profession and the literary-writer's vocation, illustrated in the works of the writers that were also doctors. Moreover these aspects are to be found in the works of Hans Carossa (1878-1956), as follows: "Das Jahr der schönen Täuschungen" (The Year of beautiful Illusions); "Das leidende Welt" (The world that suffers); "Führung und Geleit" (Behavior and Manner); "Die Schicksale Doktor Bürgers" (The Destiny of Doctor Bürger); novels in which one portrays mostly the hardships of the medical profession. "Who would become a doctor could he foresee the difficulties he were to face?" Goethe used to ask himself, as the critics of the time noted.

There are many different perspectives and definitions for the mental disorder or madness, as it was in Middle Age referred to. From possession of the soul to the medical scientific definition, the illness of the soul and the wretchedness of the mind labyrinth have always been the key interests for doctors and moreover doctors that were also in the literary field.

Naturalism offers us the best rendering of reality of the mad and all behavioural misconducts, the mental illnesses are roughly portrayed and no emotions are spared. Characters are scripted as patients are, all illnesses are described just like in a medical treaty and feelings are kept alive by vivid imagery.

Keywords: motif of madness, mental illness, German doctors/writers, Sebastian Brant, Georg Büchner, Gerhart Hauptmann, naturalism, Unica Zürn, Mann im Jasmin (Jasmine Man), Patrick Süskind

Von der Antike bis ins Mittelalter und sogar bis zur Frühen Neuzeit wurde der Wahn mit der Schwarzgalligkeit, der Melancholie, in Verbindung gebracht. Noch in der Mitte des 17. Jahrhunderts betrachtete man den Wahn eher als ungegründete Meinung ohne unmittelbares Krankheitsbild. Erst in der Aufklärung sind Änderungen in der Begriffsdeutung zu registrieren. Einerseits wurde erkannt, dass Wahn und Wahnsinn nahe beieinander liegen und sogar ineinander übergehen, was schon Johann Gottfried Herder vermutet hatte; andererseits deutete Immanuel Kant den Wahn als nachhaltige Störung der Urteilskraft. Von dieser Definition ist es nur ein kurzer Schritt dahin, den Wahn, wie in der Mitte des 19. Jahrhunderts, als krankhaftes Phänomen zu deuten.

Da der Begriff des Wahnsinns in der Fachsprache der Psychopathologie im 19. Jahrhundert durch den Terminus „Geisteskrankheit" ersetzt wurde, welcher unterschiedliche Krankheiten zusammenfasste wie Psychose und Schizophrenie, berücksichtigt die Arbeit auch diese beiden Krankheitsbilder sowohl aus medizinischer als auch aus tiefenpsychologischer Perspektive.

Zum Zweck der literarischen Analysen im Hauptteil der Arbeit wurden die im Rahmen der Medizin festgelegten Krankheitssymptome der Schizophrenie aufgezählt sowie auch die allgemeinen Symptome des Wahnsinns.

Das einleitende Kapitel der Dissertation schließt mit der Zusammenfassung der wichtigsten literarischen Funktionen des Wahnsinns als Leitbild für das Verfassen des zweiten Arbeitsteils, sowie mit der Klärung der Begriffe Thema und Motiv und der Analyse ihres Verhältnisses zueinander.

Die Untersuchung des Wahnsinnsmotivs in der Weltliteratur im zweiten Kapitel der Arbeit hat es ermöglicht, die unterschiedlichen Funktionen des Wahnsinns in den verschiedenen Epochen der Weltliteratur herauszuarbeiten. Diese sollen im Folgenden aufgezählt werden.

In der Antike werden mehrere Formen des Wahnsinns unterschieden. Als positive Formen des Wahnsinns gelten dichterische Inspiration und Sehertum. Als negative Formen des Wahnsinns werden in der Antike die Krankheit der Melancholie beschrieben sowie auch die Mania oder Raserei, insbesondere die dionysische Raserei. Während sich die Melancholie oder Schwarzgalligkeit als eine Folge des Ungleichgewichts der Körpersäfte erweist, ist die Raserei im Unterschied zur Melancholie durch Wildheit, Aufgeregtheit und Hitzigkeit gekennzeichnet.

In den Texten der Antike dient der Wahnsinn hauptsächlich dazu, den Kontrast zwischen apollinischer Klarheit und dionysischer Besessenheit, d. h. zwischen Vernunft und Unvernunft zu gestalten. Er kann jedoch auch als Strafe der Götter für Verbrechen oder Sünden verstanden werden. Der Wahnsinn ermöglicht darüber hinaus auch das Erreichen einer höheren Stufe der Erkenntnisfähigkeit. Auch der erotische Wahnsinn bleibt in der Literatur der Antike nicht unberücksichtigt.

In der Literatur der Renaissance werden einige Aspekte der antiken Wahnsinnsvorstellung aufgenommen und neu ausgebaut. So kommt dem Liebeswahnsinn eine wichtige Rolle zu. Die Krankheit der Melancholie wird zu einem regelrechten Melancholie-Kult ausgebaut, dem die Vorstellung einer engen Verbindung zwischen Genie und Wahnsinn innewohnt. Neu ist hingegen, dass die Metapher der Welt als Tollhaus mit der Funktion eingeführt wird, scharfe Kritik an dem Zustand der Gesellschaft zu üben. Einzelne Autoren erfassen sogar besondere Symptome individueller, seelischer und geistiger Störungen und spiegeln darin die Erkrankung einer ganzen Gesellschaft. Desgleichen greift in der Renaissance auch die Auffassung um sich, dass jede übermäßig einseitige Konzentration auf Ideen zur geistigen Verirrung führen kann.

Als Höhepunkt des neuerwachten Interesses am Subjekt in der Renaissance gilt die Auseinandersetzung mit dem Wahn als spezielle Form des individuellen Menschseins bei

dem englischen Dramatiker der Elisabethanischen Epoche William Shakespeare. Ihm gelingt es vornehmlich in seiner Dramatik, die menschliche Seele bis in ihre tiefsten Abgründe, bis zum Ausbrechen des Wahnsinns auszuloten. Jedoch geht er auch in seinen Gedichten auf einen Aspekt des Wahnsinns ein, indem er die wahnhaften Verstrickungen der Liebe, in all ihren Aspekten und Schattierungen schildert.

Im von der Vernunft geprägten Weltbild der Aufklärung erscheint der Wahnsinn als letzte Konsequenz ungezügelter Leidenschaften. Er ist Provokation des rationalistischen Denkens und Prüfstein der Vernunft schlechthin. Die allgemeine Angst vor Geistesgestörten, ihre Absonderung und Berichte über menschenunwürdige Zustände in Pflegeanstalten gaben Anlass zu gesellschaftskritischen Darstellungen. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kommt es zu einer Humanisierung der Behandlung psychisch Kranker durch den französischen Arzt Philippe Pinel in Paris und etwas später durch den britischen Arzt John Conoly in England.

Im 19. Jahrhundert setzt allgemein eine Aufwertung des Wahnsinnsmotivs in der Literatur ein, das häufig mit jenem der künstlerischen Genialität verbunden wird. Der Wahnsinn dient der Entfaltung neuer Erkenntnis- und Entfaltungsmöglichkeiten und der Steigerung von Kraft und Handlungsdrang. Demgegenüber nehmen aber auch die Beschreibungen von Figuren zu, die sich in beständiger Realitätsverweigerung in eine imaginäre Welt des Wahns einspinnen. Der Wahnsinn wird mit dem Motiv des Doppelgängers verbunden, sowie mit jenem des wahnsinnigen Weltenschöpfers, der eine bösartige Weltverfassung geschaffen hat. Viele literarische Texte sind von dem Erleben eigener psychischen Krankheit geprägt.

Ende des 19. Jahrhunderts greift die Tendenz zur Studie eines Krankheitsbildes um sich. Beispielhaft erweisen sich dabei die Darstellungen von Emile Zola und August Strindberg, die das Zusammenwirken von Krankheit und anderen Faktoren wie Veranlagung und Milieu, die zum Zusammenbruch einer Figur führen, beleuchten. Der Wechsel im Spektrum der Geisteskrankheit wird daher durch die Aufnahme der Erblichkeit in die Pathopsychogenese herbeigeführt.

In der Literatur der Moderne werden vielfältige Aspekte des Wahnsinns verarbeitet. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelten die psychotischen Phänomene als Erfahrungen des modernen Subjekts schlechthin. Einige Autoren bemühen sich um realitätsnahe Simulierung des Wahnsinns in ihren Texten. Andere sehen den Wahnsinn als Folge von sozialer Misere oder sogar als Auswirkung der kapitalistischen Konsumgesellschaft. Im absurden Theater fungiert der Wahnsinn als Metapher für eine sinnentleerte Welt.

In der amerikanischen Literatur der 1960er Jahre treten Autorinnen hervor, die ihre eigenen Krankheitserfahrungen literarisch verarbeiten. In der Nachfolge dieser Texte werden auch in der deutschsprachigen Literatur der 1970er Jahre eine Fülle so genannter Ego-Dokumente, fast ausschließlich von Frauen, verzeichnet, in denen ehemalige Patientinnen ihre psychotischen Krankheits- und Psychiatrieerfahrungen niederlegen.

Darüber hinaus entsteht im Rahmen der Antipsychiatriebewegung eine Vielfalt von Texten, in welcher die Psychotiker als kritische Instanz gegenüber der nur vermeintlich gesunden Normalität auftreten. Dabei wird der Wahnsinn deutlich aufgewertet. Er wird mit dem Motiv der Reise verbunden, indem er eine Reise ins Innere der Seele verkörpert, die zu bereichernden Grenzerfahrungen führen kann. Der Wahnsinn kann aber auch mit dem Schema des Abenteuerromans oder sogar des Kriminalromans in Verbindung gebracht werden. Vermehrt wird der Wahnsinn, vor allem in der Frauenliteratur, zum Zweck der Gesellschaftskritik eingesetzt. Dabei weiten einige Texte, die schizophrene Symptome beschreiben, den Aspekt der Kritik sogar auf die nationalsozialistische Vergangenheit aus oder stellen Zusammenhänge zu der Ökologiebewegung und der Atomenergie her.

In der deutschsprachigen Literatur der 1980er Jahre ist eine Stilisierung und Ästhetisierung des Wahnsinns zu verzeichnen.

Während sich das zweite Kapitel der Arbeit darum bemüht hat, die literarischen Funktionen des Wahnsinnsmotivs in den verschiedenen Epochen der Weltliteratur zu beleuchten, geht es im dritten Kapitel der Dissertation darum, anhand von literarischen Texten, die als typisch für eine literarische Bewegung oder Strömung betrachtet werden können, den Umgang mit dem Wahnsinn aufzuzeigen.

Die Untersuchung des Wahnsinnsmotiv in der deutschen Literatur hat ergeben, dass die älteste Darstellung des Wahnsinns in einem Abschnitt des **Iwein** von Hartmann von Aue zu finden ist. Dabei wurde in der Arbeit aufgezeigt, dass der Wahnsinn im Kontext der gesamten Romanhandlung in der einschlägigen Forschungsliteratur unterschiedliche Deutungen erfahren hat. Aus der Perspektive der Tiefenpsychologie kann er als Emanzipationsvorgang gedeutet werden, aus religiöser Perspektive als eine Form der Gotteserkenntis, quellenhistorisch als Liebeskrankheit. Ordnet man Iweins Wahnsinn jedoch in den Kontext der mittelalterlichen Medizin ein, so wird deutlich, dass das scholastische Konzept der Melancholie auf den Text übertragen wird. Iweins Wahnsinn ist daher als ein durch eine Störung der Affekte hervorgerufenes Ungleichgewicht der Körpersäfte, das zu einer Hirnerkrankung führt, zu verstehen. Geht man hingegen von dem Thema aus, das die Artusromane des Mittelalters bestimmte, nämlich die Auseinandersetzung der höfischen Gesellschaft als einer exklusiven und allgemeingültigen Kultur mit anderen, unzivilisierten Lebensformen, so kommt der Wahnsinnsepisode Iweins die Funktion zu, aufzuzeigen, dass durch die Bewältigung der Krankheit bzw. der Natur Ordnung und Sinn der Artuskultur wiederhergestellt werden können.

Das einflussreichste Werk der Narrenliteratur der frühen Neuzeit, Sebastian Brants **Das Narrenschiff** führt die Metapher der Welt als Tollhaus in die deutsche Literatur ein mit der Funktion, scharfe Kritik an dem Zustand der Gesellschaft zu üben.

Das Unterkapitel zur Bewegung des Sturm und Drang und zur Klassik stellt Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller in den Mittelpunkt.

Es konnte aufgezeigt werden, dass der Wahnsinn in Goethes Werk eine wichtige Stellung einnimmt, sei es als Leidenschaft, Ekstase und ungebändigtes Liebesgefühl in den **Leiden des jungen Werthers**, als Tragik des Künstlerdaseins im Drama **Torquato Tasso**, als geistige Verwirrtheit Gretchens in der Schlussszene des **Faust I** oder als komplexe Krankheitsbeschreibung, der auch ein Therapievorschlag folgt, am Beispiel der Figur des Harfners in **Wilhelm Meisters Lehrjahre**. Angesichts dieses Stellenwertes, der dem Wahnsinn in Goethes Schaffen zukommt, kann der Behauptung Peter K. Schneiders, dass das Dichtergenie der Bedrohung des Wahnsinns durch sein Werk entronnen sei, eine gewisse Berechtigung nicht abgesprochen werden.

Am Beispiel eines Exkurses über den Einfluss der Medizin auf den Regimentsmedikus und Dramatiker Schiller wurde die enge Wechselbeziehung zwischen Medzinwissenschaft und Literatur aufgezeigt. Schillers Abschlussarbeit, die er in der von dem Prinzen Karl-Eugen begründeten Karlschule unter dem Titel „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen" (Despre legătura dintre natura animalică a omului și natura lui spirituală) vorlegt, verweist schon früh auf die Bedeutung der Psychosomatik in der Medizinwissenschaft, d. h. auf die enge Wechselwirkung zwischen Körper und Geist. Als erste und wichtigste literarische Frucht des Medizinstudiums gilt Schillers Erstlingsdrama **Die Räuber**, in welches die Thesen der Abschlussarbeit eingegangen sind. So wird das Drama im Grunde zu einer anthropologischen Studie mit literarischen Mitteln, zu einer Studie, in welcher der Arzt und der Dichter gleichermaßen den Menschen sezieren und als Ergebnis ihrer Dissektion die monströsen Charaktere der beiden feindlichen Brüder Karl und Franz Moor offen legen.

Der ungeahnte Aufschwung der romantischen Wahnsinns-Literatur wird am Beispiel Ludwig Tiecks, eines wichtigen Vertreters der deutschen Frühromantik sowie am Beispiel des Vertreters der zweiten romantischen Generation, Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns, vorgeführt. Während Tieck den Wahnsinn seiner Protagonisten typisch für die frühromantische Generation vornehmlich zur Verwischung der Grenzen zwischen Außen- und Innenwelt einsetzt, z. B. in dem ersten Kunstmärchen der Romantik **Der blonde Eckbert**, thematisiert E. T. A. Hoffmann in seinem Werk den Wahnsinn als Nachtseite der Existenz und verbindet ihn mit dem Motiv des Doppelgängers oder des Künstlers als Verbrecher.

Mit dem vierten Kapitel der Dissertation beginnt der Hauptteil der Arbeit, in welchem das Wahnsinnsmotiv in der Literatur aus der Perspektive der Ärzte Georg Büchner und Alfred Döblin, jener der Schriftsteller Gerhart Hauptmann, Carl Einstein, Georg Heym und Patrick Süskind, sowie aus der Perspektive einer an Schizophrenie erkrankten Schriftstellerin und Künstlerin Unica Zürn dargestellt wird.

Das vierte Kapitel der Dissertation untersucht den Umgang Büchners mit dem Wahnsinn am Beispiel seiner Novelle **Lenz** und seines Fragment gebliebenen Dramas **Woyzeck**. Mit dieser Novelle beginnt die literarische Introspektive des psychisch Kranken in der deutschen Literatur. Büchner stellt die Krankheit aus der Perspektive des Protagonisten dar und begründet damit eine Vorgehensweise, die später nicht nur von Gerhart Hauptmann sondern auch von Alfred Döblin und Georg Heym aufgegriffen wird. So wird der Wahnsinn des Protagonisten für den Leser durch die Gedanken der Hautpfigur, ihr Innenleben sowie ihrer außergewöhnlichen Handlungen nachvollziehbar. Büchner geht es in seiner Novelle vor allem um den Versuch, die Krankheitssymptome Lenzens literarisch zu gestalten. Dies erfordert den Einsatz neuer literarischer Techniken, durch die der Schriftsteller bahnbrechend für die Literatur der Moderne wird. Dazu gehört nicht nur die zuvor erwähnte Schilderung der Krankheit aus der Perspektive des Protagonisten, sondern auch das Bemühen, die Sprachstörungen des vom Wahnsinn Befallenen zu beschreiben. Die Krankheitssymptome des Sturm und Drang Schriftstellers, denen Büchner auf allen Gebieten des mentalen Lebens nachgeht, nämlich auf der Ebene der Wahrnehmung, des Denkens, des Fühlens, des Fantasierens und des Handelns, werden heute im Rahmen der Psychiatrie unter der Bezeichnung Schizophrenie zusammengefasst. Zur Zeit Büchners gab es in der Psychiatrie weder die Bezeichnung Schizophrenie, da man damals noch nicht zwischen den verschiedenen Psychosen unterschied, noch war das Krankheitsbild dieses Leidens zureichend beschrieben. So kann Büchner als der erste betrachtet werden, der die Symptome und den Verlauf der Krankheit mit ihren plötzlichen Schüben, denen Momente geistiger Klarheit folgen, und ihrer Progression zum finalen Stupor medizinisch richtig und vollständig beschrieben hat.

Als Arzt stellt sich Büchner gegen die damalige gängige Auffassung, der Wahnsinn sei als Strafe für ein sündiges Leben zu betrachten. Diese Einstellung der Krankheit gegenüber bringt der Bericht Oberlins zum Ausdruck, den Büchner als direkte Vorlage benützte. Ein Vergleich der Novelle mit ihrer Vorlage weist Büchners Prosastück jedoch als geniale literarische Dichtung aus. Der Schriftsteller stellt keine Vermutungen über die Ursachen der Krankheit Lenzens an und übernimmt auch nicht die Überlegungen Oberlins zur Krankheitsgenese. Vielmehr zeigt er am Beispiel seines Protagonisten auf, wie der moralische Diskurs über die Ursache des Wahnsinns die Krankheit selbst verstärkt.

Büchner bringt den Wahnsinn des Sturm und Drang Schriftstellers Lenz auch mit seiner Genialität in Verbindung, indem dieser sich entschieden weigert, ein Leben zu führen, das in bürgerlichen Bahnen verläuft und den gültigen Normen des bürgerlichen Pragmatismus entspricht. Daher wird ersichtlich, dass Büchner in Lenz nicht nur den psychisch kranken Menschen vorstellt, sondern gleichzeitig auch die Ausnahmeexistenz, das Genie, das sich weder an das bürgerliche Leben anpassen kann noch will. Der Wahnsinn wird in Büchners

Novelle nicht als Gegenüberstellung zur Normalität sondern als Grenzwert jeden menschlichen Erlebens erfasst. Die psychische Krankheit ermöglicht jedoch auch Augenblicke des Glückes.

Bemerkenswert erweist sich die Tatsache, dass der Büchnersche Text auch ohne Rückgriff auf die Geisteskrankheit des Sturm und Drang Schriftstellers Lenz interpretiert werden kann. In diesem Fall wird die konkrete Leidensgeschichte des Protagonisten zur Metapher für die Problematik der Angst, der Entfremdung des Menschen und der Sprachproblematik im 20. Jahrhundert.

Mit dem Drama **Woyzeck** schaltet sich der Arzt und Schriftsteller Büchner in die Diskussion um den realen Fall Woyzeck ein. Dem ärztlichen Urteil gemäß hatte dieser den Mord an seiner Geliebten bei normalem Geisteszustand als Folge seiner ethischen Indifferenz vollzogen. Die Zweifel an dieser Diagnose bringt Büchner anhand seines Dramas zum Ausdruck, in welchem er mehrere Erklärungen für den Mord Woyzecks liefert, wobei diese erst zusammengenommen das Tatmotiv abgeben. Dabei erweist sich die psychische Zerrüttung des Protagonisten, der sich infolge seiner Armut dem naturwissenschaftlichen Experiment eines zynischen Arztes unterzieht, als Hauptmotiv der Tat. Die einseitige Ernährung im Rahmen dieses Experiments führt zu Gehörshalluzinationen, in welchen der Protagonist eine imperative Stimme vernimmt, die ihm den Mordbefehl erteilt. So wird der Mord an seiner Geliebten als Folge eines inneren Zwanges fassbar. Einen beträchtlichen Einfluss auf die Psyche des Täters haben jedoch auch die Demütigungen durch den Arzt und den Hauptmann, die ihn verspotten, als auch der Hass und die Eifersucht auf den Tambourmajor. Büchner stellt dar, wie sein Protagonist die Tat im entscheidenden Augenblick unter völliger Ausschaltung des Verstandes gleichsam unter einem inneren Zwang ausführt. Aus der Perspektive des Arztes ist er an der Psychopathologie des Täters interessiert und beschreibt, wie sich die seelischen Qualen seines Protagonisten auch auf der Ebene des Körperlichen spiegeln. Dabei lässt er sich auf das feinste Mienenspiel seines Protagonisten ein. Durch dieses Drama, in welchem Büchner die sozialen Umstände für den Wahnsinn seiner Figur verantwortlich macht, wird der Autor zum Vorläufer des Naturalismus in Deutschland. Der Mensch erscheint als völlig entmachtet. Er ist eine gequälte Kreatur, der von der Last der inneren und äußeren Umstände erdrückt wird.

Hauptmanns novellistische Studie **Bahnwärter Thiel** steht unmittelbar in der Nachfolge der Büchnerschen Novelle **Lenz**. Ähnlich wie Büchner verfolgt Hauptmann die allmähliche Entwicklung des Wahnsinns durch die Vermehrung der Krankheitssymptome seines Protagonisten. Dabei wird der Wahnsinn als geistiger Zusammenbruch einer Figur aufgrund unerträglicher psychischer Belastungen erfahrbar. Desgleichen setzt Hauptmann auch wie Büchner majestätische Naturschilderungen zur Spiegelung der seelischen Lage des Bahnwärters ein. Im Sinne des Naturalismus erscheint Thiel ähnlich wie Woyzeck als ein Getriebener, ein hilflos seinen inneren und auch den äußeren Umständen Ausgelieferter. Er kann die Entwicklung des Wahnsinns, das Voranschreiten der Wahnsymptome nicht beherrschen, auch wenn er sich versucht, dem Ausbruch des Wahnsinns zu widersetzen. Der Bahnwärter wird als primitiver, von seinen sexuellen Trieben bestimmter Mensch von niederem sozialen Stand dargestellt, dessen mystische Neigungen durch die Abgelegenheit des Ortes, an welchem er arbeitet, gefördert werden. Seine enge seelische Beziehung zu seiner ersten Frau führt in Verbindung mit seinen mystischen Neigungen und seinen Schuldgefühlen, die daraus entstehen, dass er seinen Sohn nicht gegen die Angriffe seiner zweiten Frau verteidigt hat, zu der Entstehung eines Erklärungswahns. Diesem Wahn gemäß glaubt er, dass das Verunglücken von Tobias eine Strafe für seine Passivität sei, derzufolge Minna ihm das geliebte Kind weggenommen habe. Gleichzeitig findet die Auflösung der Person des Bahnwärters im Wahnsinn eine Spiegelung in dem unheimlichen Eisenbahnnetz. Dadurch wird das Wahnsinnsmotiv in einen umfassenderen Kontext eingebettet, nämlich in

jenen der Technikentwicklung der Moderne und ihren auf den Menschen bedrohlichen Auswirkungen. Es wird daher ersichtlich, dass es Hauptmann nicht primär wie dem ärztlich geschulten Büchner, um die Vermittlung der Gedanken und Gefühle eines Geisteskranken geht, sondern vielmehr um die psychologisch schlüssige Entwicklung seines primitiven, triebbestimmten und von Schuldgefühlen geplagten Protagonisten in den Wahnsinn hinein.

Das sechste Kapitel der Arbeit zeigt anhand der drei gewählten Beispiele auf, dass das Wahnsinnsmotiv und der Irre für die expressionistischen Schriftsteller eine provokante Möglichkeit bot, ihre Gegenpositionen zu den herrschenden Normen und Werten der wilhelminischen patriarchalischen Gesellschaft zu artikulieren.

So stellt Döblin in seiner frühen, während seines Neurologie- und Psychiatrie-Studiums entstandenen Erzählung **Die Ermordung einer Butterblume** die Verhaltensweise einer Persönlichkeit vor, die unter einer Zwangsstörung leidet. Die Wahl einer doppelten Erzählperspektive, nämlich die Kombination einer Außen- und Innenperspektive auf den Protagonisten und seinen Handlungen, ermöglicht es Döblin, den Widerspruch zwischen dem Inneren und dem Äußeren eines Bürgers der wilhelminischen Gesellschaft offenzulegen und dadurch auch gleichsam die Diskrepanz zwischen Sein und Schein in der wilhelminischen Gesellschaft deutlich werden zu lassen. Hinter dem Schein der Wohlanständigkeit und einer geordneten und gesicherten Existenz verbirgt sich im Zeitalter der Industrialisierung und Verstädterung die Existenzangst, die zu Aggression, Kriminalität und Wahnsinn führt. Über die gegenwärtige Gesellschaftskritik hinaus, weist die Erzählung jedoch auch auf die Zukunft voraus, indem sie mit erschreckender Klarsicht jene psychologischen Mechanismen aufdeckt, welche zwanzig Jahre später den Aufstieg des Faschismus begünstigt haben.

Dem Schriftsteller Carl Einstein bietet der Wahnsinn die Möglichkeit, in seinem experimentellen Roman **Bebuquin** eine Gegenwelt zur bürgerlichen Vernunft zu konstruieren. Der Roman opponiert in vielfältiger Weise gegen die von den Expressionisten verhasste Welt der bürgerlichen Odnung und Konvention. In erster Linie spiegelt sich Einsteins Absage an den Normen und Konventionen der bürgerlichen Gesellschaft in der tabuzerstörenden Atmosphäre des Romans, dessen Handlung in der Welt der Bohème, in den Bezirken von Bar und Zirkus, von Künstler- und Hurentum, von Rausch und Sexualität, von Massenwahn, Wahnsinn und Tod spielt. In zweiter Linie steht der Roman auch den bis dahin gültigen erzählerischen Konventionen entgegen, so dass er in seinem Generalangriff an die Vernunft zu einem Prosastück wird, der den literarischen Wahnsinn begründet. Einstein legt seinem Roman den Gedanken zugrunde, dass der Wahnsinn der Vernunft innewohne und setzt diesen sogar mit Originalität gleich. Mit Hilfe des Wahnsinns setzt er die Logik des konventionellen Denkens außer Kraft. Doch neben diesem positiven Wahnsinn, der das Ausbrechen aus den offiziell gültigen Denkformen und Konventionen der rationalen Welt gewährleistet, gestaltet der Roman auch einen negativen Wahnsinn, der durch Ausschaltung der Vernunft und Regression in archaische Verhaltensmuster entsteht. Dieser ist in der Massenhysterie zu erkennen. Die Darstellung des Massenwahns kann als Warnung vor den entsetzlichen Möglichkeiten, die im Menschen ruhen, verstanden werden und daher ähnlich wie Döblins Text auch als Vorausdeutung auf den Faschismus.

Auch wenn am Ende des Romans der Protagonist daran scheitert, mittels Negierung der Vernunft zu einer völlig neuen und originellen Welt vorzustoßen, ist es dem Autor gelungen, durch die Absage an die Welt der bürgerlichen Logik einen bahnbrechenden literarischen Text zu schaffen.

Ähnlich wie Büchners Novelle **Lenz** und Döblins **Die Ermordung einer Butterblume** arbeitet auch Georg Heyms Novelle **Der Irre** mit dem Wechsel der Erzählperspektive von personalem Erzählerbericht zu einer in erlebter Rede dargestellten Innenschau. Aus der Perspektive des Irren gestaltet sich das Irrenhaus zu dem Ort, an dem der Wahnsinn erst eigentlich entsteht und der daher die von den Expressionisten als Gefängnis

empfundene bürgerliche Welt verkörpert. Folglich kann der Irre, dessen Individualität durch das Zwangssystem der Irrenanstalt unterdrückt wird, als Opfer der bürgerlichen Gesellschaft betrachtet werden.

Im Laufe der Novelle lotet Heym die gegensätzlichen Bedeutungsvarianten des Wahnsinns im Expressionismus aus durch die rauschhaften Glückserfahrungen des Irren sowie durch seine Tobsuchtsanfälle, in welchen er sich zu einem blutrünstigen Mörder verwandelt. Mit seiner Fähigkeit, inmitten der Natur oder infolge seiner Visionen, Glück zu empfinden, erscheint der Irre als positiver Gegenpol zu den normalen Bürgern. Gleichzeitig ist er jedoch auch seinen animalischen Trieben ausgeliefert, die unbezwingbar aus seinem Unbewussten hervorbrechen. Diese zeigen die erschreckenden Abgründe des menschlichen Unbewussten auf, im Gegensatz zu der Rationalität des von den Expressionisten gehassten wilhelminischen Bürgers, der seine Leidenschaften gewaltsam unterdrückt.

Das siebte Kapitel der Arbeit widmet sich dem Wahnsinn aus der Perspektive einer Patientin, der es in einem ergreifenden Augenzeugenbericht gelungen ist, ihre psychotischen Krankheitserfahrungen und ihre Aufenthalte in verschiedenen psychiatrischen Anstalten literarisch niederzulegen. Dabei wirkt Kunst vornehmlich als Vermittlerin unsagbaren Leidens. Unica Zürn beschreibt in ihren Aufzeichnungen **Der Mann im Jasmin. Eindrücke aus einer Geisteskrankheit** sowohl die einzigartigen Glückserfahrungen, welche ihr mittels ihrer Halluzinationen während ihrer schizophrenen Schübe zukommen, als auch die medikamentöse Behandlungen in den verschiedenen psychiatrischen Anstalten, welche sie wieder zurück auf den Boden der Realität bringen und damit auch in eine tiefe monatelang dauernde Depression hinabstürzen. Dabei erweist sich die Geisteskrankheit auch als Fluchtraum der weiblichen Gestalt aus der Wirklichkeit, deren Anforderungen sie nicht entsprechen kann.

Zentral ist in diesem im Umkreis des Surrealismus entstandenen Textes die Frage nach der Berechtigung weiblicher Produktivität verankert. In ihrem Wahnsinn inszeniert sich die namenlose Protagonistin als Medium des Mannes im Jasmin, des weißen Mannes der sich durch sie hindurch künstlerisch artikuliert. Sie zeichnet unter seinem Diktat und schreibt Anagramme nieder, die er aus ihrem Körper heraus spricht. Weibliche Produktivität erweist sich daher als nichts Anderes als Reproduktion der männlichen Schaffenskraft. So vollzieht Zürn auch eine Umdeutung des surrealistischen Verfahrens der „Ècriture automatique“, im Rahmen dessen das Bewusstsein durch Traum, Schlaf oder Rauschmittel ausgeschaltet werden sollte, um das Unbewusste in einem automatischen nicht gesteuerten Schaffensprozess zum Ausdruck kommen zu lassen. Der Wahnsinn lässt der weiblichen Protagonistin poetische Bilder zukommen, deren Aufzeichnung zu einem literarischen Text führt.

Ein Vergleich zwischen Büchners **Lenz** und Zürns **Der Mann im Jasmin** weist jedoch auf die wesentlichen Unterschiede in der Beschaffenheit der beiden Texte hin. Während Büchners Novelle den Wahnsinn als Grenzwert jeden menschlichen Erlebens erfasst und sich daher dem Leser in erschütternder Weise das existentielle Angstgefühl, das zur Entfernung von Gott und letztlich zu Selbst- und Weltentfremdung führt, offenbart, artikuliert sich bei Zürn der Wahnsinn als Gegensatz zur banalen Alltagswirklichkeit und kommt in Halluzinationen zum Ausdruck, die im Leser trotz Faszination auch Befremden und Distanz erzeugen.

Patrick Süskind legt in seinem Roman **Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders** die Charaktereigenschaften seines Protagonisten so an, dass in diesem geniales Duftgenie und Psychopath eine originelle Verbindung eingehen. Auf die Merkmale des Psychopathen verweisen der parasitäre Lebensstil Jean Baptiste Grenouilles, der im Laufe des Romans immer wieder mit einer Zecke verglichen wird, seine Gefühlskälte als Folge einer lieblosen Kindheit, sein erheblich übersteigertes Selbstwertgefühl, seine moralische Indifferenz,

aufgrund welcher er keine Gewissensbisse und kein Schuldbewusstsein bezogen auf seine Morde hat, aber auch sein betrügerisch-manipulatives Verhalten, durch welches er sich selbst Duftmasken schafft, um die Menschen über seine Geruchlosigkeit hinwegzutäuschen. Gleichzeitig leidet er an Megalomanie und Beeinträchtigungswahn sowie an einer narzisstischen Persönlichkeitsstruktur, die in seiner lieblosen Kindheit begründet liegt. Durch diese enge Verbindung zwischen Wahnsinn und Genie gelingt es Süskind, sowohl seine Kunstkritik als auch seine Geniekritik zu artikulieren. Grenouilles Kunst erweist sich als amoralisch, asozial und destruktiv, ihr kommt kein Erkenntniswert zu, indem sie weder einen Beitrag zur Verständigung mit den Menschen noch zur Selbstfindung des Künstlers leistet. Sie wird letzten Endes zur Täuschung und Manipulation eingesetzt. Das Duftgenie Grenouille setzt seine außerordentliche Begabung zur Verwirklichung seines Lebenszieles ein, nämlich zur Schaffung eines absoluten Parfums, das ihm nicht nur die nie erfahrene Liebe der Menschen sichern, sondern ihm vielmehr Macht über sie verschaffen soll, sie zu manipulieren und zu beherrschen. Im Grasser Massenwahn, in welchem man Ähnlichkeiten zur Massenpsychose in Carl Einsteins **Bebuquin** erkennen kann, und im Kannibalismus treibt Süskind seine Kritik an der Kunst durch ihre extreme Pervertierung auf ihren absoluten Höhepunkt.

BIBLIOGRAPHIE:

1. Anz, Thomas, *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart/Weimar, Editura Metzler, 2002.
2. Bark, Joachim/Steinbach, Dietrich/Wittenberg, Hildegard (coord.), *Epochen der deutschen Literatur*, Stuttgart, Editura Ernst Klett, 1989..
3. Freud, Sigmund, *Das Unheimliche*. În: *Gesammelte Werke chronologisch geordnet, 14. Bd. Werke aus den Jahren 1925-1931*, vol. XII, Frankfurt am Main, Editura Fischer Taschenbuch, 1999, p. 227 - 268.
4. Fröhlich, Werner D. , *Wörterbuch. Psychologie*, München, Editura Deutscher Taschenbuch Verlag, ediția a 24-a, 2002.
5. Hauptmann, Gerhart, *Bahnwärter Thiel. Novellistische Studie*, Stuttgart, Editura Reclam, 2001.
6. Irle, Gerhard, Rausch und Wahnsinn bei Gottfried Benn und Georg Heym. Zum psychiatrischen Roman. În: Kudszus, Winfried (coord.), Literatur und Schizophrenie. Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets, Tübingen, Editura Max Niemeyer, 1977, p. 104-112.
7. Jagow, Bettina von/Steger, Florian (coord.), *Literatur und Medizin. Ein Lexikon*, Göttingen, Editura Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.
8. Wahrig, Gerhard, *Deutsches Wörterbuch*, neu herausgegeben von Dr. Renate Wahrig-Burfeind, Gütersloh, Editura Bertelsmann Lexikon, 1997.

THE (PRE)ROMANTIC MACABRE IN VASILE AARON'S WORK: *REPORTA DIN VIS*

Oana POP
University of Bucharest

Abstract: This article is centered around the aesthetics of decay, the aesthetic category of the macabre as it was represented in the Romanian poetry at the beginning of the 1800s by the writer Vasile Aaron. The macabre is, in this case, rendered between the Enlightment and Romatic approaches of the term. Therefore, we will be able to see how Romantic elements are melted with the Enlightment ideology and how they contribute to the manisfestation of the macabre in the literary work of the Romanian poet.

Keywords: Vasile Aaron, aesthetics of the macabre, poetry, death, dream.

Reporta din vis de Vasile Aaron este un poem epico-didactic, după cum a fost etichetat, în care au fost inserate numeroase scene cinegetice şi ample descrieri de natură, decupate prin intermediul observaţiei directe, fără reminescenţe livreşti sau expuse cu vreun scop moralizator. „Deşi autorul, familiarizat cu decorul convenţional şi imaginea esenţializată, nu e desprins să vadă realitatea sub aspectele ei schimbătoare şi diferenţiale, totuşi nevoia de a evoca materialitatea obiectuală a lumii, detaliul concret al vânătorii sau aspecte particulare ale peisajului îl ajută să-şi înfrângă inerţiile clasicizante.“[1]

Macabrul este o categorie estetică dezvoltată în cadrul unui curent literar, în cazul de faţă avem de-a face cu o tematică macabră de tranziţie, între preromantism şi romantism. Macabrul a devenit în timp atât un cod cultural, cât și un sistem de stereotipuri și judecăți care au dat naștere unor serii de mituri ale trecerii care au influențat literatura. Prin urmare, macabrul se manifestă prin teme și motive literare caracteristice, iar lucrarea își propune observarea modului de reflectare a macabrului în ultima creație poetică a lui Vasile Aaron. În *Reporta din vis* macabrul se manifestă atât sub aspect oniric, cât și sub aspect teosofic sau magic. La Aaron macabrul pornește de la vis și ajunge să se materializeze prin dezvoltarea condiției de muritor, putând astfel să identificăm nuanțe având drept caracteristici ale literaturii monastice – evidențierea nimicniciei umane și până la macabrul funest – cimitirul.

În *Reporta din vis,* macabrul este activat prin intermediul visului şi al unui mentor providenţial care îi oferă tânărului Reporta spectacolul unei vizite în lumea trupurilor moarte. După cum afirmă şi Nicolae Manolescu: „cel mai interesant lucru din poem îl constituie viziunea macabră din cimitirul pe care bătrâna călauză îl face transparent“[2], aşa încât tânărul să poată observa ce se întâmplă cu trupul omului după ce acesta moare, o moarte desacralizată.

Începutul poemului se deschide prin intermediul unei invocaţii a muzelor pentru a înzestra scriptorul cu cele necesare transcrierii visului în versuri. „Întoarcere la somn e o întoarcere la starea primordială asemănătoare vieţii vegetale “[3], aşa încât recuperarea sintezei, a unei armonii universale este redată prin realizarea unei călătorii în propriul eu pentru a descifra scopul vieţii şi a se omogeniza cu materia. Motivul ruinelor este explicit în text prin amintirea cetăţii Sarmis. „Fragilitatea materiei biologice faţă de timp este de sursă biblică.

[1] *Scrieri literare inedite*, documente literare alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea, Andrei Nestorescu şi Petre Costinescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 15.
[2] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2008, p. 119.
[3] Albert Beguin, *Sufletul romantic şi visul,* Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 15.

Motivul triumfului morţii a avut o circulaţie extraordinară.“[4] După depăşirea momentului ruinelor, este prezentat un moment cinegetic, pentru ca apoi, obosit fiind tânărul cade într-un somn adânc, urmând ca eroul poemului să fie botezat de „un bătrân cu barba căruntă, cu albe veşminte, la căutătură blând, şi la cuvinte“[5], noul său nume fiind Reporta din vis. Tânărul îl acceptă pe bătrân drept mentor, acesta de pe urmă, propunându-i o incursiune prin „al vieţii vis“. Astfel, tânărul se vede nevoit să răspundă unor serii de întrebări venite din partea bătrânului care doreşte să încerce credinţa tânărului. Modelele negative enumerate de bătrân, în sprijinul convingerilor sale, sunt: Absalon, Samson, Salamon şi un rege asirian numit Navohodonosor. Se poate observa cum intenţia autorului transpare prin alegerea acestor nume, singurul care face notă discordantă fiind cazul regelui asirian.

Firul narativ al poemului se îmbină cu motivul romantic al *fortunei labilis*[6], pentru ca apoi prin intermediul alegoriei să fie prezentată discuţia dintre *Omenire* şi *Lume.* Suprapus alegoriei, macabrul romantic intervine în economia imaginarului în finalul cântecului *Lumii* enumerând etapele prin care trece omul până moare şi ce se întâmplă cu trupul după ce se separă de suflet: „Aici trupul aşezându-l/ Şi cu pământ astupându-l/ De mistuire-i grijesc;/ Trimit muşte muşcătoare,/ De vermi pricinuitoare./ Vermii în scurt să prăşesc. / Sug sugele cu cumplire,/ Mâncă carnea cu răpştire./ De vreo milă-i trecut/ Când sângele se fârşeşte/ Şi carnea se mistuieşte/ Şi vermele e perdut./ Eu trimit broaşte râioase/ Şi ţărpi reci fără de oase/ Şi-i aşez liniştuiţi/ În locurile golite/ Şi de carne lăzuite/ Să petreacă odihniţi.“[7]. Spre deosebire de tipologia macabrului existent în epocă, Vasile Aaron face un pas înainte, trimiţând la estetica urâtului agreată de Tudor Arghezi. Este foarte greu de analizat un astfel de decor recurgând la comparaţia cu alte opere contemporane lui Aaron, deoarece în nici o altă scriitură a acelei perioade, moartea, perisabilitatea materiei umane nu este la fel de stridentă. În lucrarea sa „Amurgul Evului Mediu“, Huizinga consideră că trei teme oglindesc în mod deosebit obsesia morţii: „dispariţia celor a căror strălucire au cucerit întreaga lume, putreziciunea frumuseţii omeneşti şi perenitatea dansului macabru, unde moartea atrage în suita sa oameni de toate clasele sociale şi de toate vârstele.“[8]

Descrierea procesului de descompunere al cadavrului poate, nu ar fi fost atât de caustică dacă nu ar fi fost urmată de o evaluare directă a „pagubelor“, Reporta din vis fiind dus de către bătrân într-un cimitir. Acolo tânărul este încurajat să descifreze inscripţii funerare ce subscriau avertismentelor enunţate de bătrân în ceea ce priveşte un trai care nu respectă învăţăturile creştine. Cele treizeci de inscripţii funebre se centrează pe motivele *fortuna labilis*[9]*, fugit irreparabile tempus* şi *ubi sunt* – mozaicul compus din aceste fragmente de viaţă reprezentând un fel de oglindă, „oglindă care luminează egalitatea din lumea aceasta“[10], în care este surprinsă foarte amănunţit deşertăciunea lumii. „Ţintirimul vechi“[11] pare a fi un fel

[4] Mihai Vornicu, *Despre poezia ruinelor,* în *Structuri tematice şi retorico stilistice în romantismul românesc,* Editura Academiei, Bucureşti, 1976, p. 32.

[5] Vasile Aaron, *Reporta din vis,* în *Scrieri literare inedite,* documente literare alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea, Andrei Nestorescu şi Petre Costinescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 20.

[6] „Acum Cres vede că zisul noroc/ Cu statornicie nu stă într-un loc,/ Pe cine ăl are lesne-l părăseşte,/ Cu paşi îndoiţi la altul grăbeşte“ în Vasile Aaron, *Reporta din vis,* în *Scrieri literare inedite,* documente literare alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea, Andrei Nestorescu şi Petre Costinescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 24.

[7] Vasile Aaron, *Reporta din vis,* în *Scrieri literare inedite,* documente literare alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea, Andrei Nestorescu şi Petre Costinescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 28.

[8] Johann Huizinga, *Amurgul Evului Mediu,* Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 226.

[9] Huizinga constată că ideea dansului macabru este adesea însoţită de cea a roţii norocului unde se manifestă în chip evident aceeaşi indiferenţă faţă de categoriile sociale omeneşti.

[10] Pavel Chihaia, *Sfârşit şi început de ev,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 26.

[11] Vasile Aaron, *Reporta din vis,* în *Scrieri literare inedite,* documente literare alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea, Andrei Nestorescu şi Petre Costinescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 28.

de necropolă a tuturor timpurilor în care au fost aruncaţi la grămadă eroi ai Eladei, regi, strategi, eroi semi-zei, poeţi chiar sau frumoasele femei pentru care s-au distrus cetăţi şi s-au pornit războaie[12]. Analizând cele treizeci de antroponime se poate realiza o clasificare a acestora în funcţie de etimologia numelor şi regiunea geografică unde era răspândit. Selecţia pe care autorul o face în ceea ce priveşte antroponimele este esenţială în ilustrarea primei teme enunţată de Huizinga, dispariţia celor a căror strălucire a cucerit întreaga lume: Pompei, Priam sau Ahiles. Notabil este şi faptul că, jumătate din antroponimele enumerate au drept început litera *p,* arătând astfel înclinarea scriitorului spre a oferi poemului un caracter muzical prin aliteraţii şi asonanţe. Decorul nu este lipsit de grandoare, dimpotrivă, aceasta se află sub încărcătura pietrelor funerare şi a elementelor de factură macabră.

Următorul tablou se înscrie în seria elementelor funeste, reprezentând drumul care trebuie parcurs de rubedeniile mortului pentru a-i putea depunde sicriul în groapă. Notabilă este participarea bocitoarelor – element de factură populară. Reporta, fiind foarte impresionat de cele ce văzuse, este supus unei noi încercări din cauza curiozităţii sale nestăpânite. Printr-un fel de incantaţie magică, bătrânul povăţuitor transformă ţintirimul într-un deal de cristal, aşa încât eroul putea să vadă în pământ. Îmbrăcând haina macabrului romantic, decorul se schimbă total: „Cum intrâm întâi în ţintirim, iată/ Vro trei îngropaţi demult deodată:/ Aşa putrezise şi carne şi toate/ Câte le avusă cu sine-ngropate,/ Cât mai nu puteai cunoaşte mormântul./ Singur sta din carne, pufăios, pământul.“[13] Lanson consideră că reprezentarea condiţiei corupte a trupului este un *memento mori* adresat oamenilor care au cedat tentaţiei placerilor vieţii: „Moartea, ideea centrală a dogmei creştine, se detaşează din ce în ce mai mult de toate credinţele care îi confereau înalta sa moralitate şi virtutea sa constantă pentru a deveni… un sfârşit care marchează capătul unor voluptăţi egoiste“[14]. Elementele constitutive ale imaginii morbide la care apelează poetul sunt: broaştele râioase şi şerpii sau şoarecii câmpului. Prin urmare, consider că se poate discuta despre macabrul romantic la nivel de macro şi micro reflexivitate.

Nivelul macro al macabrului este reprezentat de lumea exterioară Reportei din vis, de modul în care acesta percepe imaginile şi tablourile descriptive – *contemptus mundi*, în timp ce nivelul micro este constituit de lumea interioară a cadavrului, împreună cu toate reacţiile adverse sau diverse care au loc în cadrul procesului de descompunere al trupului. Sub această nouă perspectivă a macabrului în opera lui Vasile Aaron se recomandă delimitarea între cele două cosmos-uri care nu sunt paralele, ci se întâlnesc într-un receptor comun, în persoana Reportei din vis.

Nivelul macro al dimensiunii estetice a macabrului este alcătuit prin urmare de inscripţii funerare, fugitive momente cinegetice şi episodul din finalul capitolului al doilea: „Crăiasa cu mare pompă să iveşte/ ... / Pe mâna direaptă pe lângă crăiasă,/ Merjea o fămeie cu totul frumoasă,/ Cu un prunc în braţă, cu capul direpţ,/ Lăsat spre curatul zisei fămei pept./ Avea acest prunc în mâni o săgeată/ Foarte lucioasă, tinsă şi armată./ Pruncul era gol, orb fără vedere/ Şi cu aripi multe, pline de putere/ Însă macar orb, totuş cu săgeata,/ Clătind arcul tare întins, rănea ceata./ Săgeata din rană venea înapoi, Spre a prelunga marile nevoi./ Aşa săgetatul să purta, cât nime/ N-ar fi rămas viu din acea mulţime,/ De nu o fămeie bună, oarecare, / S-ar fi trimis doftor lor spre vindecare“[15]. Acest episod relevă o nouă faţă a macabrului, aş îndrăzni să-i spun tocmai schiţa unui profil grotesc surprinsă în imaginea unui

[12] Printre aceştia enumărăm pe: Pompei, Priam, Brut, Magdalena, Rumi, Elena, Iudit, Hesiod, Ahile, Petronelo.
[13] Vasile Aaron, *Reporta din vis,* în *Scrieri literare inedite,* documente literare alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea, Andrei Nestorescu şi Petre Costinescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 43.
[14] Gustave Lanson, *Histoire illustrée de la litérature française,* Librairie Hachette, Paris, 1923, p. 130.
[15] Vasile Aaron, *Reporta din vis,* în *Scrieri literare inedite,* documente literare alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea, Andrei Nestorescu şi Petre Costinescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, pp. 107 – 108.

prunc orb, dar cu aripi puternice, prunc ce rănea oamenii cu săgeata. Macabrul se colorează prin efectele pe care pruncul – element al grotescului – le are asupra oamenilor: „ Iar ranele cele cu tot veninate/ Rămânea nestrânsă şi nevindecate“[16], aşa încât se face că mulţimea oamenilor ce o însoţea pe Crăiasa Dezmerdării era alcătuită din trupuri în stare de putrefacţie. Un alt episod care poate fi pus pe seama grotescului este prezentarea femeii din partea stângă a Crăiesii : „Sta lângă aceasta iarăşi un pruncşor,/ Ca şi cel dintâi, întocma odor./ Nu putea deschide ochii, sta smolit,/ Tot clătinându-şi capul ca un ameţit/ ... / Nu ştiu cu ce apă împroşca în ea“[17]. Ironia de care dă dovadă scriitorul prin sublinierea substantivului odor reprezintă o altă caracteristică definitorie pentru stilul lui Aaron. Lucrând cu imaginile, cu puterea de reprezentare a visului, am putea spune că tabloul celor trei femei încadrate de cei doi prunci, este unul de factură suprarealistă. O imagine statică receptată ca fiind drept o poză dintr-un album, este, însă, în cazul scriiturii lui Aaron fluidă, un amalgam de elemente care au puls, care vibrează exact la momentul potrivit.

Nivelul micro al universului macabru surprins în poem se reflectă cu ajutorul fragmentelor în care este descrisă imaginea cadavrelor sub dealul de cristal. În completarea observaţiilor făcute după analizarea primului cadavru, Aaron redă prin versuri următoarea întâlnire cu macabrul: „Pâşând mai încolo, alt mort am aflat,/ Numai de vro zece zile îngropat./ Acest trup de mort încă n-au fost putrezit,/ Numai vineţisă şi s-au fost negrit./ Muşte mititele pe el să prăsisă,/ Carii spre a cărnii mâncare răpştesc.“[18] Impactul acestor descrieri este destul de mare, dintr-o oarecare perspetivă, poemul trebuie citit cu toate simţurile alerte. Ultimul flux al categoriei macabrului se regăseşte transcris în imaginea ultimului cadavru întâlnit: „Fiind îngropat de mult, putrezisă,/ Şi vermii în toate părţi îl sfridilisă,/ Sugea cu răpştire carnea putrezită/ Ca o hrană dulce şi nepreţuită.“[19] – după cum se poate observa autorul urmăreşte o regulă textuală prin care este surprins totul, începând cu suspendarea temporalului prin care se încearcă reprezentarea celor trei delimitări temporale: trecut – prezent – viitor. „Corespondentul simbolic al morţii conceptuale nu poate prezenta decât o formă fixă – un schelet – şi nu una în devenire. Prin urmare, a confunda un mort cu însăşi moartea ar fi să confundăm particularul cu generalul şi efectul cu cauza.“[20]. Liantul între cele două niveluri de materializare a macabrului îl reprezintă Reporta.

„Cadrul rigid al literaturii definitului era spart, depăşit, în acest moment şi – principal - literatura nu va mai accepta de acum canoane limitative. Nu este puţin lucru că literatura noastră va căpăta certificatul său de maturitate sub auspiciile unei asemenea etape de deschidere, de îmbogăţire, pentru că amprenta acestei căutări a eliberării se va traduce prin două consecinţe concrete şi importante : o perspectivă gravă, esenţială, matură asupra vieţii în sine, lipsită însă de lestul unei tradiţii închistate şi retrograde şi apoi o disponibilitate deplină faţă de temele cele mai noi.“[21]

În ceea ce priveşte estetica macabrului romantic, mai ales specificiatea ei în cadrul operei lui Vasile Aaron, trebuie menţionat că prin ineditul imaginilor, impactul sinesteziilor, puterea de asamblare a criptogramelor macabre, raportarea la o macro şi o micro necropolă, impulsul grotesc al vibraţiilor, sudarea elementelor baroce de tipul: lumea ca vis şi viaţa ca vis cu elemente onirice – prin aportul pe care visarea îl are în cadrul operei, *Reporta din vis* este într-adevăr o operă cu totul şi cu totul originală, putând fi considerată precursor a multor alte asemenea reprezentări.

[16] *Ibidem*, p. 108.
[17] *Ibidem.*
[18] *Ibidem*, p. 44.
[19] *Ibidem.*
[20] Pavel Chihaia, *Sfârşit şi început de ev,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 25.
[21] Mircea Anghelescu, *Preromantismul românesc*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 259.

În concluzie, aş dori să reamintesc premisele acestei lucrări: enunţarea unor judecăţi de valoare în legătură cu reprezentarea categoriei estetice a macabrului în operele litarare de la începutul secolului al XIX - lea . Consider că această analiză ar fi fost mult mai ofertantă dacă ar fi existat o modalitate de recuperare a întregului poem, însă cele 4088 de versuri ale variantei existente sunt adecvate în ceea ce priveşte reprezentarea macabrului într-un mod original şi marcant. Cert este faptul că cea de pe urmă operă a lui Vasile Aaron reuşeşte să schimbe imaginea literaturii de dinainte de 1830 prin scriitura inovatoare pe care acesta o promovează. „Prin latura originală a *Reportei din vis* Aaron contribuie la descătuşarea lirismului de sub tirania tiparului clasic. Meritele sale nu se reduc la prelucrarea mai mult ori mai puţin izbutită a unui complex motivic tradiţional; nici nu se măsoară prin importanţa efortului depus într-o epocă de respiraţie creatoare mai degrabă astmatică, ci se situează în direcţia construirii obiectului beletristic, cu alte cuvinte a trecerii de la scris la scriitură, de la catehizare ţi parabolă la literatura propriu – zisă.“[22]

Bibliografie:

Bibliografie primară

1. Aaron, Vasile, *Reporta din vis,* în *Scrieri literare inedite,* documente literare alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea, Andrei Nestorescu şi Petre Costinescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.

Bibliografie secundară

1. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.
2. Beguin, Albert, *Sufletul romantic şi visul,* Editura Univers, Bucureşti, 1970.
3. Vornicu, Mihai, *Despre poezia ruinelor,* în *Structuri tematice şi retorico stilistice în romantismul românesc,* Editura Academiei, Bucureşti, 1976.
4. *Scrieri literare inedite,* documente literare alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea, Andrei Nestorescu şi Petre Costinescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.
5. Huizinga, Johann, *Amurgul Evului Mediu,* Editura Minerva, Bucureşti, 1970.
6. Chihaia, Pavel, *Sfârşit şi început de ev,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1977.
7. Lanson, Gustave, *Histoire illustrée de la litérature française*, Librairie Hachette, Paris, 1923.
8. Anghelescu, Mircea, *Preromantismul românesc,* Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

[22] Vasile Aaron, *Reporta din vis,* în *Scrieri literare inedite,* documente literare alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea, Andrei Nestorescu şi Petre Costinescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 15.

THE GREAT WAR AND THE GREAT DEPRESSION: THE LOST LINK

Cristian Alexandru BOGHIAN
"Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The Great Depression of 1929-1933 determined, besides its economic effects, a number of political, social and collective thought changes. Hence, the economic crisis issue is of great importance because a better understanding of this phenomenon could lead to a more efficient management and control of it. The Great Depression occurred during a certain historical, political and economic context, which is the interwar period. However, in addition to the immediate causes of its manifestation, discussed by historiography, we can pull focus to one major and singular cause from which all the others could evolve, namely the First World War. The military conflagration brought about changes in economic thought such as economic nationalism and state intervention at the expense of the traditional liberal principles of laissez-faire and free trade, changes which continued to be obvious even after the war, all the way through the 1920s. In a European background still generally liberal-democratic albeit in an evident fast decline, exacerbated statism and economic nationalism disrupted the proper functioning of the „free market" mechanisms – which acted as regulatory factor for the economic processes. Therefore, this paper explores the Great Depression's causes, regarding them as a trend and consequence of the First World War.

Keywords: causes for the outbreak of the Great Depression, the First World War, economic nationalism, state intervention, the Great Depression of 1929-1933

Problematica fenomenului de *criză* este una deosebit de importantă în istoriografie, ea luând mai multe forme, printre care politică, instituțională, socială, demografică, economică și altele. Adeseori, crizele de o anumită natură influențează sau generează și schimbări de altă formă. Spre exemplu, marea criză *economică* în Europa, chiar și în România, a determinat și o pleiadă de schimbări *politice*, *sociale* și de *mental colectiv*. Mai buna înțelegere a acestui fenomen ar putea ajuta la o gestiune și control mai eficient a acesteia, dar nicidecum la eradicarea lui. *Criza* ar putea avea și o funcție de reechilibrare a unor dezechilibre acumulate de-a lungul timpului, fiind așadar un proces natural, ciclic și chiar cu rol reglator.

Marea criză economică din 1929-1933, denumită așa ulterior prin prisma efectelor ei pe plan mondial, s-a petrecut într-un anumit context istoric, politic și economic, și anume cel interbelic. Istoriografia marii depresiuni economice este cel mai adesea regăsită în cadrul studiilor legate de economia interbelică și în monografii, chiar dacă mai rar[1]. Concret, această lucrare dorește formularea unor răspunsuri la întrebarea: Care au fost cauzele izbucnirii crizei economice în din 1929-1933 și care este legătura dintre Primul Război Mondial și apariția marii crize?

[1] Vezi Rondo Cameron, *A Concise Economic History of the World from Paleolithic Times to the Present*, Oxford University Press, New York, 1993; Patricia Clavin, *The Great Depression in Europe, 1929-1939*, Macmillan Press LTD, London, 2000; Dan Diner, *Cataclysms, A history of the twentieth century from Europe's Edge*, The University of Wisconsin Press, London, 2008; Barbara Jelavich, *Istoria Balcanilor, Secolul al XX-lea, vol. II*, Institutul European, Iași, 2000; Charles & Barbara Jelavich, (coord.), *The Balkans in Transition. Essays on the development of Balkan life and politics since the Eighteenth century,* Archon Books, Hamden, Connecticut, SUA, 1974; Corneliu, Olaru, *Echilibre monetare europene, (1918-1939)*, Editura ISIS, București, 1995; J. M. Roberts, *Europe 1880-1945*, Longman Group Limited, London, 1972; I. Saizu, Al. Tacu, *Europa economică interbelică*, Institutul European, Iași, 1997.

În Europa, înainte de 1914, crizele economice veneau și plecau, existând totuși per total un trend ascendent al economiilor europene[2]. În ceea ce privește țările din Sud-Estul Europei, lucrurile au evoluat în aceeași manieră, chiar dacă la un nivel mai scăzut comparat cu Vestul Europei. Înainte de Primul Război Mondial, în timp ce în Bulgaria și Serbia cea mai des întâlnită era mica proprietate, în România și Grecia marile proprietăți dominau peisajul. Astfel, spre deosebire de vecinii săi captivi în ferme mici de subzistență, România a putut să exporte mult mai mult din producția sa agricolă. Chiar și așa productivitatea generală în zonă era scăzută[3].

Totuși, din 1890 și până în 1913 creșterea economică a fost una mare în zona sud-estică a Europei. Astfel față de 1890, la finalul lui 1913, încasările bugetare ale României s-au mărit cu 158,36%, ale Serbiei cu 91,95%, ale Bulgariei cu 37,3% și ale Greciei cu 30,21%. În privința datoriei externe, față de 1890, la finalul lui 1913, cea a României a crescut cu 92,74%, a Serbiei cu 192,44%, a Bulgariei cu 690,49% și a Greciei cu 77,19%. În ceea ce privește cifra de afaceri a comerțului exterior (importuri și exporturi), cea a României a crescut cu 91,69%, a Serbiei cu 126,25%, cea a Bulgariei cu 103.14%, și a Greciei cu 36,16%. Aceste evoluții au avut loc pe fundalul acaparării piețelor vestice de către exporturile agricole americane, reorientarea țărilor de mai sus către piețele central-europene și instaurarea unor măsuri protecționiste și de încurajare a industriei proprii[4].

De altfel, până la Primul Război Mondial, dezvoltarea industriei a luat cel mai mult avânt în țara noastră comparativ cu celelalte țări menționate. Astfel, în 1915 stocul de capital al industriei românești era de 130.000.000 dolari, din care 100.000.000 era de proveniență străină[5]. De asemenea, penetrarea relațiilor de tip capitalist era mai accentuată (în ordine descrescătoare) în părți al Imperiului Austro-Ungar, în Vechiul Regat al României, și mai puțin în Serbia, Bulgaria, și Grecia de Sud[6].

Consecințele economice ale Primului Război Mondial au constat în pierderi de vieți omenești de câteva zeci de milioane, costuri directe de 230 de miliarde de dolari și costuri indirecte de 150 de miliarde de dolari. Până la Primul Război Mondial, schimburile internaționale au funcționat liber, devenind tot mai integrate și sensibile atât la evoluții pozitive cât și negative. În timpul războiului s-a început controlul (chiar și în țările nebeligerante) asupra prețurilor, producției și diviziunii muncii, acțiune deși încheiată la finalul războiului a lăsat legăturile comerciale antebelice într-o stare greu de restabilit[7].

Schimbări în gândirea economică precum creșterea intervenționismului și rolului utilității publice în economie, protejarea industriei, principiul individualismului în folosul statului, au apărut ca necesitate în urma efectelor devastatoare ale Primului Război Mondial. Deși această „necesitate" s-a dezvoltat inițial pe un fundament temporar, ea a căpătat treptat un caracter permanent[8]. De altfel, nevoile și cheltuielile din timpul războiului au întărit protecționismul și intervenționismul statal în vederea dezvoltării industriilor și agriculturilor naționale deoarece piața – ca mecanism reglator al liber-schimbismului – nu ar fi generat niciodată nevoile aduse în prim-plan de război[9].

---

[2] J. M. Roberts, *Europe 1880-1945*, Longman Group Limited, London, 1972, p. 343

[3] *Changes in the economic structures of the Balkans* de Nicolas Spulber, în Charles & Barbara Jelavich (coord.), *The Balkans in Transition. Essays on the development of Balkan life and politics since the Eighteenth century*, Archon Books, Hamden, Connecticut, SUA, 1974, pp. 347-348

[4] *Ibidem*, pp. 348-349

[5] *Ibidem*, p. 350

[6] *Ibidem*, p. 353

[7] Rondo Cameron, *A Concise Economic History of the World from Paleolithic Times to the Present*, Oxford University Press, New York, 1993, pp. 339-340

[8] I. Saizu, Al. Tacu, *Europa economică interbelică*, Institutul European, Iași, 1997, p. 61, 64

[9] J. M. Roberts, *op. cit.*, p. 344

Etalonul aur a reprezentat până la debutul Primului Război Mondial, un „regulator monetar" al creșterii economiei, fiind reduse posibilitățile intervenționismului statal. În condițiile războiului și la finalul acestuia, rolul regulator și de stabilizare monetară al etalonului aur devine perimat sau chiar ignorat în condițiile emisiunii de valută și contractării de împrumuturi pentru susținerea efortului și datoriilor de război, astfel generându-se inflație[10].

După încheierea primei conflagrații mondiale, asistăm la scăderea veniturilor din investiții străine (și chiar investițiile propriu-zise) ale Franței (cu 50%) și Marii Britanii (15%), și transformarea SUA dintr-un debitor într-un creditor net ca urmare a exporturilor și împrumuturilor uriașe făcute Aliaților[11]. În privința producției manufacturiere, se constată o creștere și expansiunea a comerțului țărilor transoceanice în piețe care aparțineau Europei, inclusiv pe bătrânul continent. Producția agricolă a țărilor transoceanice a fost puternic stimulată în timpul războiului pentru a compensa lipsurile europene[12]. Europa își pierde astfel statutul economic fruntaș și locul central ocupat în influențarea economiei mondiale[13]. Rolul Marii Britanii de creditor și investitor mondial, client fără restricții pentru bunuri produse de piețe mai puțin dezvoltate și promotoare a liber-schimbismului – unul chiar de reglare a mecanismelor pieței mondiale – nu a mai fost preluat de SUA ca urmare a declinului britanic. Americanii au preferat o politică izolaționistă și nu de cooperare sau liber-schimbistă[14].

Tratatele de pace de la Paris au urmărit rezolvarea chestiunilor politice, ignorând adresarea problemelor macro-economice, o parte restante de dinaintea războiului, altele manifestându-se ca o consecință a schimbării status-quo-ului economic în urma conflictului armat[15]. Potrivit lui Rondo Cameron, aceste tratate, în loc să adreseze și să rezolve probleme economice survenite, le-au exacerbat neintenționat (cu excepția Germaniei) generând două mari categorii de dificultăți: naționalism economic și probleme monetare și financiare[16].

În Europa centrală și de Est, sfârșitul primului război mondial a însemnat producție agricolă scăzută ce a dus la foamete[17]. Mai mult, guvernele balcanice acumulaseră datorii mari înainte de război, care s-au mărit considerabil la finalul lui. De asemenea, partenerii comerciali antebelici ai Serbiei și României, și anume Germania, Austria și Ungaria nu mai prezentau debușee viabile pentru exporturile lor[18]. În plus, Rusia a dispărut din sfera schimburilor internaționale, iar URSS-ul apărut în loc prezenta un comportament comercial mult diferit în sensul că doar statul reprezenta singurul cumpărător și vânzător în relațiile economice internaționale[19].

La finalul războiului, aproximativ 80% din populația României, Iugoslaviei și Bulgariei se ocupa cu agricultura, procentul fiind mai ridicat în Albania, și doar de 50% în Grecia – datorită ocupațiilor tradiționale orientate spre schimb și comerț naval[20]. Pentru noile state (sărace și predominant agrare), neîncrezătoare unele în celelalte era firesc ca acestea să impună prohibiții și controale la export și import[21], adică politici comerciale protecționiste care au inhibat comerțul în zonă, prioritare fiind atingerea obiectivelor economice individuale

[10] Corneliu Olaru, *Echilibre monetare europene, (1918-1939)*, Editura ISIS, Bucureşti, 1995, p. 6
[11] Rondo Cameron, *op. cit.*, p. 342
[12] *Ibidem*, p. 341
[13] I. Saizu, Al. Tacu, *op. cit.*, pp. 26-28
[14] Rondo Cameron, *op. cit.*, p. 351
[15] I. Saizu, Al. Tacu, *op. cit.*, pp. 26-28
[16] Rondo Cameron, *op. cit.*, p. 343
[17] *Ibidem*, pp. 339-340
[18] Barbara Jelavich, *Istoria Balcanilor, Secolul al XX-lea, vol. II*, Institutul European, Iași, 2000, pp. 129-130
[19] Rondo Cameron, *op. cit.*, p. 343
[20] *Changes in the economic structures of the Balkans* de Nicolas Spulber în Charles & Barbara Jelavich (coord.)…, pp. 354-355
[21] J. M. Roberts, *op. cit.*, p. 344

ale țărilor[22]. Acestea au căutat, odată cu afirmarea identității naționale, promovarea unui naționalism economic aproape autarhic care să le dezvolte[23] și să le valorifice potențialul propriu[24] prin stimularea creșterii industriilor naționale și a capitalului autohton[25] și nu o colaborare regională – care în contextul de atunci era oarecum anacronică[26]. În același timp aceste state au neglijat încurajarea energică a dezvoltării relațiilor de tip capitalist în agriculturile lor[27]. De altfel, în unele state, împrumuturile externe s-au dublat sau triplat comparativ cu nivelul antebelic[28].

În România, Iugoslavia și Bulgaria suprafețele cerealiere cresc cu 10-20% și cu aproximativ 70% în Grecia unde doar un sfert din suprafața țării este cultivabilă. Față de nivelul antebelic, producția agricolă a sporit în unele țări balcanice, dar nu ajuns decât la 90% în România, în general în această zonă productivitatea fiind scăzută[29]. În timp ce în România avea loc cea mai radicală reformă agrară europeană, Iugoslavia demara și ea o redistribuire a proprietății funciare, slaba sa industrie fiind în general compromisă de război, tot atunci intensificându-se penetrația capitalului străin. Bulgaria cunoștea și ea o fărâmițare a proprietăților agricole și randamente scăzute. Chiar dacă reforma agrară a fost de mici dimensiuni în Grecia, dezvoltarea sa era datorată capitalului străin, prezent în proporție de 50% în industrie și agricultură[30]. În timp ce țările din Centrul și Sud-Estul Europei au încercat să urmeze modelul economic antebelic neoliberal al democrațiilor occidentale, cele din urmă au ales o dezvoltare de tip american al propriilor economii[31].

În privința datoriilor aliaților către SUA, americanii nu au acceptat reducerea ci doar eșalonarea și reducerea dobânzilor acestora. În acest context, țările occidentale aliate puteau achita doar cât primeau și din reparațiile de la germani. Nemții trebuiau așadar să exporte mult mai mult decât importau pentru a putea plăti reparațiile, lucru aproape imposibil[32]. Țările din Vestul Europei a introdus prohibiții, cote și taxe ridicate la import precum și subvenții la export, iar SUA, nefiind străine de tarifele vamale ridicate antebelice, le-au mărit după război. Protecționismul economic exagerat a avut însă efecte opuse celor dorite, și anume producție și venituri mai reduse[33]. Astfel, față de 1913, în 1925 producția industrială europeană a crescut cu 3,5% în Europa, 21,6% în SUA, 38% în restul lumii, scăzând în URSS cu 29,9%[34]. În comparație cu avansul industrial, agricultura a crescut modest din cauza mecanizării insuficiente, creșterea impozitelor și prețurilor în general mici[35].

Spre 1927-1928, majoritatea țărilor se refăcuseră după pierderile din război, stabilizându-și monedele naționale, existând chiar un avânt economic[36]. Primul deceniu interbelic european s-a caracterizat printr-o creștere mai mică decât cea premergătoare Primului Război Mondial, și mult mai mică comparată cu cea a S.U.A. Chiar și această creștere nu a fost văzută ca una sustenabilă, ci doar ca un „boom euforic” pe fundalul unei

[22] Barbara Jelavich, *op. cit.*, pp. 129-130
[23] *Changes in the economic structures of the Balkans* de Nicolas Spulber în Charles & Barbara Jelavich (coord.)…, p. 357
[24] I. Saizu, Al. Tacu, *op. cit.*, p. 28
[25] *Changes in the economic structures of the Balkans* de Nicolas Spulber în Charles & Barbara Jelavich (coord.)…, p. 357
[26] I. Saizu, Al. Tacu, *op. cit.*, pp. 26-28
[27] *Ibidem*, p. 28
[28] *Changes in the economic structures of the Balkans* de Nicolas Spulber în Charles & Barbara Jelavich (coord.)…, p. 357
[29] *Ibidem*, pp. 354-355
[30] I. Saizu, Al. Tacu, *op. cit.*, pp. 87-89
[31] *Ibidem*, p. 41
[32] Rondo Cameron, *op. cit.*, p. 345
[33] *Ibidem*, p. 344
[34] I. Saizu, Al. Tacu, *op. cit.*, p. 74
[35] *Ibidem*, pp. 74-75
[36] J. M. Roberts, *op. cit.*, p. 347

false stabilități[37]. De altfel, Europa a ajuns să importe aproximativ 46% din necesarul de produse agricole din SUA[38].

Deoarece a primat expansiunea economică prin forțe proprii și nu colaborare, economia mondială, îndeosebi cea europeană s-a înscris pe cale de destrămare. Astfel, *piața*, ca mijloc tradițional liberal de reglare și stimulare a activității și progresului economic a fost treptat neglijată[39].

În 1928, în SUA, devenea tot mai dificilă accesarea fondurilor pe termen scurt, fapt care a dus la rechemarea multor împrumuturi europene și suspendarea acordării altora. Totodată asistăm și la o scădere a cererii în general în America, coroborată cu o diminuare a prețurilor[40].

Investițiile străine în Europa au scăzut de la 1,7 miliarde de dolari în 1927 și 1928 la 1 miliard de dolari în 1929, și la mai puțin de jumătate de miliard în 1930. La aceste retrageri de capital a contribuit și neîncrederea crescândă a investitorilor față de economia europeană care nu dădea semne de rezolvare a problemelor în agricultură și de slaba dezvoltare a industriei[41].

În vara lui 1929 în SUA prețurile la produsele agricole precum și consumul încep să scadă, la fel și producția industrială, cu 2,5%. De precizat că din 1925 până în 1929 are loc un boom fenomenal al bursei de la New York unde în această perioadă valorile acțiunilor cresc cu 250%, astfel devenind mai atractiv să investești la bursă decât în Europa – un alt motiv pentru retragerea capitalurilor de pe bătrânul continent[42]. Astfel, cauza timpurie a izbucnirii Marii Crize în Europa rezidă în deplasarea capitalurilor pe termen scurt, evaluate la 60 de miliarde franci elvețieni, în timp ce rezervele băncilor centrale atingeau 11,7 miliarde de franci elvețieni[43].

În ajunul crahului bursier din New York, americanii sperau într-o revenire a împrumuturilor americane în Europa odată cu Planul Young care prevedea o nouă reducere a reparațiilor care trebuiau plătite de Germania. Deziluzia americană a venit în momentul în care foștii aliați, împreună cu nemții au hotărât că acceptă o reducere a reparațiilor germane doar dacă și americanii acceptă diminuarea sumelor datorate de europeni lor[44].

Retragerea capitalurilor și încrederii investitorilor americani în Europa nu a determinat renunțarea europenilor la *etalonul aur* – care se credea ca avea rolul de menține stabilitatea monetară și economică și a limita inflația (având în vedere flagelul hiper-inflaționist de după război) – dar care cu siguranță juca un rol în limitarea creditării, atât de necesare în acest context. Paradoxal, se credea că împrumuturile pentru cheltuieli ce încurajau angajarea și consumul ar fi pus presiune suplimentară pe bugete, astfel încât nu s-au redus nici dobânzile pentru creditele acordate întreprinzătorilor și fermierilor[45].

Patricia Clavin este de părere că procese comune, chiar simbiotice Europei cât și SUA au dus la izbucnirea marii crize. Crahul bursier new-yorkez din 1929 a contribuit în mod direct destul de puțin la răspândirea crizei economice, pierderile imediate în urma lui fiind reduse și relativ locale. Însă, reflectat puternic în presă și grupaje de știri cinematografice în SUA și Europa, în mod indirect, simbolic, crahul bursier însemna de fapt o deziluzie generală,

[37] I. Saizu, Al. Tacu, *op. cit.*, pp. 72-73
[38] *Ibidem*, p. 92
[39] *Ibidem*, p. 59
[40] J. M. Roberts, *op. cit.*, p. 348
[41] Patricia Clavin, *op. cit.*, p. 94
[42] *Ibidem*, p. 95
[43] Corneliu Olaru, *Echilibre monetare europene…*, p. 20
[44] Patricia Clavin, *op. cit.*, p. 93
[45] *Ibidem*, pp. 98-99

determina o scădere dramatică a încrederii în economia americană, stârnind o panică psihologică colectivă ce s-a generalizat rapid[46].

În timpul crizei fiecare țară s-a afundat tot mai mult în protecționism, autarhie, intervenționism economic, piața liberă a schimburilor internaționale limitându-se la doar înțelegeri bilaterale. O cauză a colapsului din 1929-1933 ar fi comerțul scăzut sau la prețuri prea mici al produselor primare. Astfel, țările industrializate nu au mai putut să-și vândă produsele de consum, fiindcă au cumpărat prea puține materii prime și produse agricole la prețuri prea mici de la țările agrare[47].

Alte cauze pentru izbucnirii crizei constau în: supraproducția agricolă în condițiile unei cereri în restrângere, agrarizarea statelor industriale și industrializarea statelor agricole, datoriile de război, inflația și stabilizarea monetară ce au stânjenit schimburile internaționale. Criza a accentuat izolaționismul economic, generând ostilitate față de colaborare economică, sporind astfel intervenționismul etatist și penetrarea capitalului statului în marea industrie[48]. Una din cauzele crizei din 1929-1933 cel puțin pentru statele mici și mijlocii predominant agrare ar putea consta în repercusiunea crizei mondiale pe fondul propriilor neajunsuri, în timp ce criza din statele puternic industrializate a fost una, pe lângă economico-socială și morală, de psihologie colectivă[49].

De altfel, mai există o serie de ipoteze: un declin al cantității de bani în economiile industriale, îndeosebi în SUA; o cădere a consumului și a cheltuielilor cu investițiile, criza agrară existentă, dependența țărilor sub-dezvoltate de piețe instabile pentru desfacerea produselor lor agrare[50], precum și o excesivă raționalizare economică[51]. De asemenea, Primul Război Mondial cu ale sale consecințe economice imediate, dezagregarea raporturilor comerciale internaționale antebelice[52], precaritatea păcii de la Versailles[53] precum și naționalismul economic joacă un rol important[54].

Așadar, în privința cauzelor ce au influențat și condus la apariția și dezvoltarea crizei, nodul central de concentrare și „explozie" al acestora pare să fie Primul Război Mondial. În secolul XIX și spre sfârșitul acestuia, economia a funcționat după principiile liber-schimbiste clasice, fiind afectată de o ciclicitate normală, reglatoare. Astfel, tendința generală economică până la prima mare conflagrație mondială, dar mai ales în primii 10 ani din secolul XX, a fost una de puternică expansiune economică și industrială, poate chiar „exagerată" față de evoluțiile anterioare. Cert este că deși s-ar putea spune că Primul Război Mondial a „echilibrat" o serie de dezechilibre economice și politice existente, a creat o serie de alte dezechilibre, mult mai mari. Printre ele se numără comportamentul de tip protecționist numit „naționalism economic" și intervenționismul etatist ca modalitate de înfăptuire al acestuia. *Piața* ca mijloc reglator al schimburilor libere a fost puternic zguduită de acest comportament din timpul războiului ce a continuat, într-o formă sau alta, în anii 1920. Marea criză economică din 1929-1933 reprezintă așadar „încercarea de echilibrare" a *pieței* ca răspuns la exacerbarea naționalismului economic și intervenționismului etatist într-un context încă liberal economic și politic. Două direcții se puteau alege pentru ieșirea din criză. Prima: o curajoasă, dar periculoasă (cu multe sacrificii) și de lungă durată revenire la modelul laissez-faire, clasic liberal, însă cu reglementări clare și echitabile fără intervenționism statal major și

[46] *Ibidem*, p. 99
[47] J. M. Roberts, *op. cit.*, p. 350
[48] I. Saizu, Al. Tacu, *op. cit.*, pp. 113-116
[49] *Ibidem*, p. 120
[50] Rondo Cameron, *op. cit.*, p. 351
[51] I. Saizu, Al. Tacu, *op. cit.*, pp. 107-108
[52] Rondo Cameron, *op. cit.*, p. 351
[53] I. Saizu, Al. Tacu, *op. cit.*, pp. 107-108
[54] Rondo Cameron, *op. cit.*, p. 351

bineînțeles, într-un context politic de pace îndelungată. A doua variantă, și anume cea aleasă până la urmă, a abordare de tip *keynesist*[55] ce încurajează puternic intervenționismul economic pentru rezolvarea pe termen scurt a dezechilibrelor, a dus inevitabil la eradicarea aproape completă a *pieței libere*, a liberal-democrației, pavând drumul pentru Al Doilea Război Mondial.

Bibliografie

- CAMERON, R., *A Concise Economic History of the World from Paleolithic Times to the Present*, Oxford University Press, New York, 1993
- CLAVIN, Patricia. *The Great Depression in Europe, 1929-1939,* Macmillan Press LTD, London, 2000
- DINER, Dan, *Cataclysms, A history of the twentieth century from Europe's Edge*, The University of Wisconsin Press, London, 2008
- JELAVICH, Barbara, *Istoria Balcanilor, Secolul al XX-lea, vol. II*, Institutul European, Iași, 2000
- JELAVICH, Charles & Barbara (coord.), *The Balkans in Transition. Essays on the development of Balkan life and politics since the Eighteenth century,* Archon Books, Hamden, Connecticut, SUA, 1974
- KEYNES, John Maynard, *Teoria generală a folosirii mâinii de lucru,a dobânzii şi a banilor,* Editura Științifică, București, 1970
- OLARU, Corneliu, *Echilibre monetare europene, (1918-1939),* Editura ISIS, Bucureşti, 1995
- RILEY, Dylan, J., *The civic foundations of fascism in Europe: Italy, Spain and Romania, 1870-1945*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2010
- ROBERTS, J. M., *Europe 1880-1945*, Longman Group Limited, London, 1972
- SAIZU, I., TACU, Al. *Europa economică interbelică*, Institutul European, Iaşi, 1997

”Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul “SOCERT. Societatea cunoaşterii, dinamism prin cercetare”, număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. Investeşte în Oameni!”

[55] Vezi John Maynard Keynes, *Teoria generală a folosirii mâinii de lucru,a dobânzii şi a banilor,* Editura Științifică, Bucureşti, 1970

LE LANGAGE SPÉCIALISÉ DE LA PUBLICITÉ. DIFFICULTÉS DE LA TRADUCTION DU TEXTE PUBLICITAIRE

Maria Cătălina RADU
Technical Construction University of Bucharest

Abstract: This article aims at explaining to what extent the advertising nowadays influences the language and imposes itself in the culture and the collective memory of our society. An important aspect approached in this article is the way in which the advertising language is designed in order to create the feeling of spontaneity, being at the same time persuasive and assuring the communication between the seller and the public. The first part of the article focuses on the issue regarding the existence of a specialised language of the advertisement, while the second part of the article approaches the difficulties of translating the advertisement text from one language into another and from one culture into another.

Keywords: advertising, language, creativity, transposition, adaptation challenge.

1. Le monde de la publicité – entre mercantilisme et créativité

Le domaine de la publicité et du marketing devient de plus en plus attractif pour les linguistes grâce à la complexité que le phénomène de la publicité a gagnée pendant ces dernières années. Loin de pouvoir être limité à une activité dont le seul objectif soit vendre des produits ou des services, la publicité pendule entre le statut de science exacte et celui d'art. Les frontières sont difficile à délimiter, car malgré ses traits artistiques, la publicité reste d'une manière indéniable un reflet de marketing, où rien n'est laissé au hasard.

« Une image vaut mille mots ! » dit l'une des lois essentielles de la publicité. Le pouvoir de l'image est incontestable dans le domaine de marketing et surtout dans la publicité. L'image communique plus rapidement que tout autre moyen, elle a la force d'attirer l'attention et elle ne nécessite pas plus d'une seconde pour être observée et reconnue. En publicité, le rôle de l'image dépasse généralement la simple fonction décorative pour s'intégrer pleinement dans la construction de la signification. Pourtant, ni même dans ce domaine l'image n'est pas suffisante ; la publicité a besoin de mots et ne peut pas exister en dehors des paroles. L'exemple le plus suggestif est que toute marque porte un nom.

La publicité constitue un sujet d'étude captivant puisque, malgré une apparente superficialité, elle fait partie de la culture et de la mémoire collective dans la société de nos jours. On constate souvent que certains slogans ou campagnes publicitaires sont restés dans les mémoires, certaines expressions et jeux de mots utilisés dans la publicité ont été assimilés dans le langage quotidien et, bien qu'on puisse critiquer ou même s'opposer aux intentions mercantiles de la publicité, on doit admettre qu'elle est désormais partie prenante de notre société.

La publicité est perçue comme un processus de communication entre le vendeur et son public cible. La communication publicitaire est définie comme impersonnelle à cause de sa diffusion massive qui suppose une réception anonyme par un public indéterminé. La finalité de ce processus de communication est d'informer et de promouvoir dans le but de pousser les récepteurs à l'achat d'un produit, d'une idée ou d'une institution. Par conséquence, le but du discours publicitaire et de convaincre, de persuader. Dans cette qualité de pratique discursive orientée à des fins commerciales, la publicité doit être abordée comme un type de discours qui exploite sciemment les possibilités communicatives de la langue de manière à persuader le public cible.

Les récepteurs de la publicité ne sont pas considérés comme des consommateurs réagissant à un message qui les pousse à l'achat mais comme des membres d'une communauté linguistique susceptibles de se laisser influencer par certaines formulations rhétoriques de la langue. En conséquences, le texte publicitaire doit être attractif, suggestif, persuasif et dans ce but il profite de tous les éléments rhétoriques et extra-rhétoriques qui le composent, qu'ils soient linguistiques, visuels ou sonores.

Au-delà du rôle que le discours publicitaire joue dans le monde d'aujourd'hui, ses caractéristiques linguistiques sont également dignes d'intérêt car analyser la publicité, c'est s'attacher à un domaine où règne la pure communication. Un aspect intéressant du discours publicitaire est constitué par le fait qu'on utilise une langue conçue pour paraître naturelle et spontanée mais qui est en réalité le résultat d'un processus sur lequel de nombreux créateurs, rédacteurs et traducteurs-adaptateurs ont œuvré.

Caroline Larminaux dans son traité *Traduction-adaptation du discours publicitaire : analyse comparée des sites Internet du groupe Danone, versions pour la France et pour l'Espagne* définit la publicité en tant que discours, en soulignant en même temps la relation qui s'établit entre le langage publicitaire et le langage quotidien : « La publicité est un discours aux tournures souvent extravagantes, pleines de doubles sens et d'ambigüités. C'est une langue vivante, avide de nouveautés, créative et qui influence parfois la langue générale. » (Caroline Larminaux, 2010 : 18)

2. Le langage de la publicité – un langage spécialisé ?

Le présent article est né d'une interrogation sur l'existence d'une rhétorique publicitaire et plus spécifiquement sur l'existence d'un discours publicitaire en tant que langage spécialisé. Une première question qui s'impose à cet égard est : peut-on parler de discours, de langue, ou bien de genre publicitaire? Le langage de la publicité est un langage mixte, composé de différents codes, spécifiques aux médias utilisés pour diffuser le message publicitaire - soit la presse et l'affichage, la radio, la télévision et le cinéma, ainsi que l'Internet. Partant d'une introduction très large de la communication, dont le sens étymologique suggère l'idée même de « mettre en commun », on doit observer les liens qui se tissent entre la communication et la publicité et entre la publicité et le langage.

Afin de décrire la langue de la publicité, objet de recherche de cet article, deux grandes acceptions du terme publicité se dégagent : la publicité en tant qu'activité économique, et la publicité en tant que produit de cette activité, autrement dit le texte, l'image ou le spot publicitaire, ce qui revient à la décrire comme une pratique discursive. La publicité est donc une activité commerciale qui est à replacer dans le cadre plus ample du marketing. Parmi toutes ces activités qui composent la discipline du marketing, la publicité se situe par conséquent au niveau de la stimulation des besoins des consommateurs à l'égard du produit proposé. (Cf. Caroline Larminaux, 2010 : 33).

En premier lieu, on peut signaler que le discours publicitaire est basé sur une un processus de communication de masse, c'est à dire qu'il est destinée à un public général et anonyme. Le récepteur du texte publicitaire ne l'a donc généralement pas recherché volontairement ce qui explique qu'on ne lui accorde en général qu'une moyenne de deux secondes d'attention. Dans ces circonstances de réception, on comprend bien pourquoi la publicité a de plus en plus recours aux images ainsi qu'aux formules brèves et frappantes. Par conséquence, pour atteindre ses objectifs, le texte publicitaire doit être caractérisé par simplicité, ordre, brièveté, objectivité, cohésion et fluidité.

Ces caractéristiques peuvent être résumées en deux traites essentielles du texte publicitaire : la simplicité et la concision. En tenant compte du fait que le discours publicitaire est le plus souvent destiné à un public anonyme et doit, par conséquence, s'adapter au plus large public cible possible, la simplicité devient une caractéristique essentielle de ce type de texte. En ce qui concerne la concision, elle est liée au facteur temps. Le destinataire du

message publicitaire n'accorde qu'un temps très limité à l'écoute d'un spot publicitaire et même moins à la lecture d'un texte ; dans ces circonstances, le temps constitue un facteur essentiel pour le succès du message publicitaire. Pour atteindre son but, la syntaxe publicitaire doit être caractérisée par des phrases brèves, directes et concises qui permettent une lecture rapide et efficace.

La concision du langage publicitaire trouve sa meilleure expression dans le slogan. Le slogan est la figure rhétorique par excellence du discours publicitaire est peut être défini comme une « formule concise et frappante, facilement répétable, polémique et le plus souvent anonyme, destinée à faire agir les masses tant par son style que par l'élément d'autojustification, passionnelle ou rationnelle, qu'elle comporte. » (Cf. Caroline Larminaux, 2010 : 46). La finalité du slogan consiste dans son impact sur le public cible. La caractéristique essentielle de cette formule typique du domaine de la publicité est la brièveté qui se réalise, le plus souvent, par l'élimination des prépositions, conjonctions, articles etc. au profit des verbes et des substantives. Etant une formule spécialement conçue en fonction du facteur réception, le slogan s'appuie sur la simplicité pour assurer son efficacité.

Pour atteindre son objectif de persuasion, le discours publicitaire doit contenir une forte composante argumentative. L'objectif du discours argumentatif se mélange parfaitement avec celles du discours publicitaire – de persuader en s'adressant aux sentiments, ou de convaincre en d'adressant à la raison. Sa fonction est essentiellement conative. Le discours argumentatif propose ou contredis une thèse en s'appuyant sur des arguments eux-mêmes étayé par des exemples. L'ensemble constitue un circuit argumentatif. La thèse peut être clairement énoncée, explicite, ou rester implicite.

Pendant que la publicité en tant qu'activité est relativement facile à décrire, il est difficile de définir la langue publicitaire comme pratique discursive tenant compte de la variété de ses caractéristiques linguistiques en fonction du produit, du canal de diffusion, du public ciblé ou en fonction d'une culture ou d'une autre. En raison des caractéristiques propres au genre publicitaire – le caractère persuasif, l'absence de feedback, formules typiques de ce genre comme le slogan, nature double pendulant entre science exacte et art, on peut conclure que le discours publicitaire existe en tant que langage spécialisé. La langue publicitaire doit répondre à des critères d'efficacité et de persuasion, c'est-à-dire qu'elle doit avoir un résultat de la part du public cible – l'achat du produit. En conséquence la caractéristique majeure de la langue publicitaire reste son objectif : persuader le consommateur.

3. Problématiques dans la traduction du texte publicitaire

En même temps avec le développement du marché, la diversification des produits et des services sur le plan international, ainsi qu'en vue d'économiser les ressources pour la promotion de produits, il est apparu la nécessité de traduire les textes publicitaires. Ce type de traduction est l'un des plus dynamiques, qui se développe rapidement dans le domaine indépendant des traductions. Dans ce cas, on doit attirer l'attention sur l'adaptation du texte en langue étrangère à un auditoire particulier et à sa culture.

Les traductions des textes publicitaires sont en général moins volumineuses que les autres types de traductions. En même temps, celles-ci peuvent être les traductions les plus créatives et nécessitent une précaution particulière. L'une des difficultés principales dans ce cas consiste dans la capacité de rendre les significations sémantiques et émotionnelles du texte. C'est une tâche difficile tenant compte que les gens provenant des cultures différentes ont des valeurs différentes et évidemment de perceptions différentes sur les mêmes phrases ou gestes.

Les dernières années on a assisté à une véritable explosion de la globalisation économique, dont la conséquence naturelle a été l'intensification de la communication commerciale qui a entraîné un développement de la traduction du discours publicitaire. À

partir de cette remarque, deux principales stratégies de traduction dans le domaine de la publicité ont été abordées : l´adaptation et la localisation. Ces stratégies de traduction peuvent aller de la simple traduction du slogan, à l´adaptation ou encore à la localisation du site Internet d´une entreprise.

Mais qu'est-ce que se passe effectivement quand on veut traduire un message publicitaire? Comment peut-on conjuguer la discipline de la traduction et le domaine de marketing, la structure linguistique du slogan et sa finalité objective? La difficulté de la traduction dans le domaine publicitaire dérive de la complexité des fonctions de la publicité. La publicité n'est pas uniquement conçue comme une activité commerciale, mais également comme le produit de cette même activité : une pratique communicationnelle. L'activité publicitaire consiste par conséquence à promouvoir en communiquant. Etudier le langage publicitaire et la traduction publicitaire suppose des recherches en traductologie, en linguistique, en rhétorique, en communication publicitaire et en marketing. On peut parler alors d'une approche interdisciplinaire qui vise une perspective traductologique, linguistique et interculturelle.

Dans ces circonstances, comment peut-on transposer le discours publicitaire à d'autres langues et cultures? Pendant qu'un argument de vente fait recette dans une culture, il peut échouer dans une autre ; telle marque ne se commercialise pas sous le même nom de l'autre côté de la frontière. « Localiser » un outil de communication, c'est-à-dire l'adapter à la culture et aux normes technologiques d'un marché étranger requiert non seulement de posséder les compétences techniques et linguistiques nécessaires mais également de connaître parfaitement le public cible.

Les stratégies langagières de commercialisation et leur éventuelle traduction se révèlent un sujet d'étude à la fois pragmatique et enrichissant qui combine l'observation de la langue sous ces différentes facettes et l'analyse des diverses techniques argumentatives employées dans le domaine de la commercialisation et de la publicité. En effet, de nos jours, la traduction, et la traduction publicitaire encore plus, est directement liée au phénomène de la globalisation, ce qui force ses théoriciens à réfléchir sur l'adaptation culturelle du message publicitaire. L'ultime objectif de la publicité est celui de faire vendre, et c'est le même but que doit poursuivre une production publicitaire, qu'elle soit traduite ou adaptée.

Dans ce contexte, si un traducteur est recherché pour traduire une publicité, il devra s'efforcer de retranscrire l'effet persuasif du texte source plutôt que de chercher à reproduire son sens littéral. En conséquence, les procédés persuasifs qu'il utilise dans le texte cible peuvent différer des stratégies communicatives employées en langue source, la difficulté étant de savoir jusqu'à quel point on peut modifier le message source tout en gardant la cohérence de l'image et de l'esprit de la marque. Cette adaptation au public cible du point de vue linguistique et culturel exige une réflexion approfondie sur de nombreux concepts linguistiques et traductologiques. Lorsqu'on s'interroge sur la question de la traduction publicitaire, on est forcément contraint de parler en termes d'adaptation, voire de recréation.

En ce qui concerne le processus de traduction proprement dit, les entreprises multinationales et les agences de publicité préfèrent avoir recours à des services linguistiques externes (pour des raisons de coûts) plutôt que d'employer des traducteurs au sein de leur groupe. Lorsque l'on s'intéresse plus précisément au fonctionnement des agences de services linguistiques multilingues, on remarque que les tâches qui y sont réalisées se fondent moins sur le processus de traduction que sur le principe de la rédaction parallèle : en effet, on y offre à la fois des services de marketing publicitaire et des services linguistiques adaptés au contexte actuel de globalisation, telles que la localisation de sites Internet à divers marchés, l'adaptation linguistique et culturelle de publicités, ou encore la rédaction de textes dans différentes langues. Dans le domaine de la publicité, le traducteur de demain sera donc

souvent amené à réaliser des tâches qui s'apparentent plus à la rédaction dans sa propre langue qu'à la traduction.

La publicité constitue donc un domaine complexe et attractif de point de vue linguistique par son mélange de créativité et de techniques strictement élaborées ayant de fins commerciales et qui nécessitent des résultats mesurables. La traduction d ans le domaine de la publicité semble plutôt être un domaine en plein processus de cristallisation dont les frontières et les lois sont difficile à tracer. Par son pouvoir créatif et par ses connections avec le marketing et la communication, le discours publicitaire en tant que langage spécialisé, et les techniques utilisées pour son traduction constituent un point d'intérêt pour les traducteurs, qui voient dans la traduction publicitaire un domaine attractif, avec un potentiel énorme.

Bibliographie

Adam, Jean-Michele, Marc Bonhomme. (2005). *Argumentare pubicitară*. Iaşi: Editura Institutului European.

Brandt, Stefanie. (2007). *Le langage publicitaire: une approche sémiologique et didactico-linguistique* [en ligne]. Accessible à l'adresse : http://www.youscribe.com/catalogue/rapports-et-theses/ressources-professionnelles/marketing-et-communication/le-langage-publicitaire-une-approche-semiologique-et-1416573 (consulté le 06.02.2015).

Burger, Harold. (1993). *Mediensprache. Eine Einführung in Sprache und Kommunikationsformen der Massenmedien*, Berlin: Walter de Gruyter.

Janich, Nina. (1999). *Werbesprache. Ein Arbeitsbuch*. Tübingen: Niemeyer Verlag.

Larminaux, Caroline. (2010). « Traduction-adaptation du discours publicitaire : analyse comparée des sites Internet du groupe Danone, versions pour la France et pour l'Espagne. » [en ligne]. Accessible à l'adresse : gredos.usal.es/jspui/.../1/DTI_LarminauxC_**Traduction**-adaption.pdf (consulté le 12.12.2014).

Lipovetscky, Gilles, Jean Serroy. (2008). *Ecranul global*. Iaşi: Editura Polirom.

Popa, Dorin. (2005) *Comunicare şi publicitate*. Bucureşti : Editura Tritonic, Bucuresti.

Zurstiege, Guido. (2005). *Zwischen Kritik und Faszination. Was wir beobachten, wenn wir Werbung beobachten, wie sie die Gesellschaft beobachtet*. Köln : Herbert von Halem Verlag.

THE ETNOGRAPHIC WRITING AND THE DISCURSIVE TECHNIQUES OF THE POSITIVIST PARADIGM

Maria GROSU
"Iuliu Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract: This study carries out an analysis, from a reflexive perspective, of the folklore archives established in Romania over the course of the twentieth century,archived documents representing the object of research. This approach interrogates the intended objective characterof the information collected in the field and archived thereafter. The research shows that the archived fieldnotes are subjective constructions, shaped by the epistemological context in which they were drafted. The cultural memory built through the archival project in Romania, in the second half of the twentieth century, was referential, as it attempted a literal representation of the cultural reality. This manner of constructing cultural identity is based on the theoretical premises of the positivist paradigm.

Keywords: folklore archive, archived document, positivist paradigm, discursive techniques, identity.

Studiul propune o analiză a unor documente manuscrise indexate în Arhiva Cercului de Folclor Cluj, de la Facultatea de Litere a Universității „Babeș-Bolyai". Acest demers ilustrează relația dintre scriere și lectură: conținutul notelor de teren și tehnicile discursive utilizate (scrierea) sunt determinate de premisele teoretice și epistemologice din perioada în care se face cercetarea (lectura). Vom analiza comparativ fișe de teren realizate în diferite perioade din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Această comparație în plan diacronic evidențiază *simulitudini*: refigurarea realului prin tehnici discursive de obiectivare și *diferențe*: mutații în ceea ce privește procesul de transferare de la oral la scriptural, de la evenimentul observat de cercetător la textul fișei de teren. Mutațiile vizează conținutul notelor de teren și retorica textuală și sunt determinate de schimbarea contextului științific la care se raportează cercetătorii.

Arhiva Cercului de Folclor Cluj a fost înființată în 1958, la Facultatea de Litere a Universității „Babeș-Bolyai" din Cluj. Conține aproximativ 12000 de fișe manuscrise, realizate din 1958 până în 1993, de către studenți și de către profesorii care i-au coordonat pe aceștia în activitatea de cercetare. Fișele de teren sunt realizate conform metodologiei de cercetare din a doua jumătatea a secolului al XX-lea și au fost indexate în cataloagele arhivei, în două fonduri. Fondul A conține fișe realizate de către studenții de la secția cu frecvență și care au fost coordonați, în cercetarea lor, de profesori. Fondul B conține materiale realizate de studenții de la secția fără frecvență, care au făcut cercetări în mod individual, conform instrucțiunilor din cursul litografiat al profesorului Dumitru Pop, titularul cursului de folclor literar. Eleonora Sava face o analiză cantitativă a notelor de teren din Arhivă și ajunge la următoarele rezultate: cercetări intensive s-au desfășurat în județele Satu Mare (3953 fișe, 30,99% din fondul documentar), Sălaj (2062 de manuscrise, 16,17% din totalul arhivat) și Cluj (2002 fișe, 15,70% din materialul arhivistic). Aceste anchete s-au desfășurat pe parcursul a 12 ani și au antrenat peste o sută de cercetători, care au realizat 8017 fișe arhivate, adică

62,86% din Arhiva Cercului de Foclor Cluj. Materialele din celelate județe sunt în număr de 4736 de fișe, reprezentând 37,14% din fondul arhivat.[1]

Vom face o comparație între două fișe manuscrise din Arhiva Cercului de Folclor. Fișele au două puncte de convergență: sunt încadrate aceleiași teme, *înmormântarea*, și sunt realizate ca urmare a utilizării aceleiași metode de cercetare, *observația*. Manuscrisele au fost redactate în campanii de cercetare care s-au desfășurat la distanță de aproape două decenii: *1958*, în localitatea Sfăraș, județul Sălaj[2], fișa înregistrată în Arhivă cu cota ACFC 1117 și *1975*, în localitatea Moișeni, județul Satu Mare, fișa cu cota ACFC 7390. Analiza noastră va urmări strategiile discursive de redare a realității. Vom analiza comparativ ipostaza cercetătorului (*cine scrie?*) și conținutul fișei de teren (*ce scrie?*).

Strategiile discursive utilizate în textualizarea fișelor, prin trecerea de la oral la scriptural, corespund etnografiei realiste. Între evenimentul sau conversația la care ia parte cercetătorul, în vederea acumulării datelor de teren, și fișele de teren arhivate, se interpun o serie de traduceri/ transformări/ redimensionări în codul cultural și științific al cercetătorului. Trecerea de la oralitate la scripturalitate, scrierea notelor de teren, este un proces interpretativ care implică: selecția din continuumul evenimențial și conversațional și textualizarea aspectelor selectate, conform codului metodologic și epistemologic al cercetătorului. Așadar, între realitatea evenimențială sau conversațională la care participă cercetătorul și fișa de teren arhivată, se interpune un prim moment major de traducere în codul științific: *scrierea*. Un alt moment de redimensionare este arhivarea. În acest articol, vom avea în prim-plan scrierea.

I. PREMISE TEORETICE

1) Există o strânsă relație între premisele cercetării și rezultatele acesteia.În anii ‘80, în perioada impunerii antropologiei postmoderne, James Clifford[3] argumentează faptul că textele etnografice sunt alegorice: dimensiunea ideologică/ politică este mereu prezentă. Mutația în domeniul antropologiei este argumentată de James Clifford astfel: în secolul al XIX-lea și în secolul al XX-lea, pozitivismul a respins retorica, pentru artificialitatea ei. Renașterea retoricii în domeniul literaturii și al teoriilor culturale (Roland Barthes, Kenneth Burke, Gerard Genette, Michel de Certeau, Hayden White, Paul De Man, Michel Beaujour etc.) generează o critică a principiilor pozitiviste: descrierea culturală nu re-prezintă o cultură, ci este o istorie (încărcată cu judecăți de valoare) despre aceasta[4].

---

[1] „The quantitative analysis of the documents indicates that intensive research was carried out in Satu-Mare County (3,953 field notes, representing 30.99% of the documentary fund), Sălaj County (2,062 manuscripts, the equivalent of 16.17% of the total archived) and Cluj County (2,002 field notes, i.e. 15.70% of the archived data). The fieldwork lasted for a period of 12 years and involved over 100 researchers, with a total of 8,017 archived field notes, i.e. 62.86% of the archival fund.”, Eleonora Sava, *The Cluj Archive of the Folklore Society: Ethnological Practices in Communist Romania*, în Eleonora Sava (coordonator), *The Ethnological Archive. Paradigms and Dialogues*, Morlacchi University Press, Perugia, Italia, 2011, p. 17.

[2] Conform împărțirii administrativ-teritoriale din 1958, localitatea Sfăraș aparținea raionului Huedin, din regiunea Cluj.

[3] James Clifford, *On Ethnographic Allegory*, în James Clifford, George E. Marcus, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, A School of American Research, Advanced Seminar, Berkeley Los Angeles, London, University of California Press, 1984, pp. 98-121.

[4] „Positivism, realism, and romanticism—nineteenth-century ingredients of twentieth-century anthropology—all rejected the ‹‹false›› artifice of rhetoric along with allegory's supposed abstractness. Allegory violated the canons both of empirical science and of artistic spontaneity. It was too deductive, too much an open imposition of meaning on sensible evidence. The recent ‹‹revival›› of rhetoric by a diverse group of literary and cultural theorists (Roland Barthes, Kenneth Burke, Gerard Genette, Michel de Certeau, Hayden White, Paul De Man, and Michel Beaujour among others) has thrown serious doubt on the positivist-romantic-realist consensus. In ethnography the current turn to rhetoric coincides with a period of political and epistemological réévaluation in

2) Eleonora Sava arată că cercetarea de teren ale cărei fișe de teren sunt indexate în Arhiva Cercului de Folclor Cluj, a parcurs trei etape de cercetare. Acestea sunt în relație cu contextul politic, științific și academic[5]: **Etapa folcloristică (1958 – 1973)**[6] – Perioada e caracterizată de ruptura cu practica și bibliografia intrebelică. Pentru cercetătorii acestei perioade, munca de teren înseamnă culegere de texte folclorice, în afara contextelor de manifestare/ performare; **De la culegerea folclorului, la cercetarea culturii tradiționale (1973 – 1992)**[7] –În munca de teren, cercetătorii se interesează nu doar de texte, ci și de contextele performării lor. Folclorul devine fapt cultural sau element de comunicare socială.; **Etapa etnologică (după 1992)**[8] – Interesul cercetătorilor nu este îndreptat spre literatura populară, ci spre viața particulară a indivizilor ce compun colectivitatea și spre istoriile acestora. Se propune o etnologie a cotidianului, a faptului divers și efemer. Cercetătorii utilizează interviul non-directiv și povestirea vieții ca metode de cercetare; astfel, în prim-plan sunt puse elemente individuale și nu colective, experiența personală și nu cea reglementată de colectivitate, memoria afectivă și subiectivitatea.

Cum se reflectă, în textul etnografic, unghiul teoretic, paradigma epistemologică în care se înscriu cercetătorii români din a doua jumătate a secolului al XX-lea? Cum se schimbă scriitura etnografică, prin conținut și retorica folosită de cercetători, în trecerea de la o etapă de cercetare la alta?

2) ANALIZĂ COMPARATIVĂ ÎN PLAN DIACRONIC

Cine scrie? Instanța discursivă

1. O primă diferență între fișele din anii ‘50 și cele din anii‘70 poate fi identificată la nivel paratextual, respectiv la nivelul metalimbajului care însoțește conținutul fișei de teren. Dacă în fișele redactate în anii ‘50, metalimbajul aproape că lipsește, în anii ‘70 studenții operează cu conceptele metodologice (*chestionar, observație* etc.). Studenții din ‘70 au un cadru conceptual mai bine articulat sau cel puțin unul pe care îl utilizează cu mai mare siguranță și adecvare. Astfel, e evidentă o profesionalizare a cercetărilor realizate de studenți.

ACFC 1117 – 1958	**ACFC 7390 – 1975**
Obicei la mort (**din cele văzute** la moartea Năchitoaiei, 86 ani)	Înmormântare. Ioan Moiș, 20 de ani. **Fișă de observaţii**

2. O caracteristică a fișelor de observație redactate în prima perioadă de culegere este faptul că, în discursul acestora, putem identifica o unică voce, cea a cercetătorului. Acesta nu își diferențiază vocea de a celorlalți, notează credințele/ informațiile oferite de interlocutori, ca și cum ar fi propriul discurs, chiar dacă adoptă, în limbaj, termeni locali utilizați de interlocutori. Textul fișei indică faptul că nu interlocutorul vorbește, ci cercetătorul, în numele

---

which the constructed, imposed nature of representational authority has become unusually visible and contested. Allegory prompts us to say of any cultural description not ‹‹this represents, or symbolizes, that›› but rather, ‹‹this is a (morally charged) *story* about that.››”, *Ibidem*, p. 100.

[5] Eleonora Sava, *Patrimoine culturel local: Les archives du Cercle de Folklore de l'Université Babeş-Bolyai*, în x x x, *Antropologie și studii culturale. Perspective actuale*, Editori: Alina Branda, Ion Cuceu, Cosmina Timoce-Mocanu, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2012.

[6] *Ibidem*, pp. 22-25.

[7] *Ibidem*, pp. 25-28.

[8] *Ibidem*, pp. 28-31.

celui dintâi. Ignorarea polifoniei poate fi o strategie de obiectivare a discursului, de creare a iluziei că fișele conțin *realități*. Premisa teoretică a *demersului* este că fișa de teren ilustează o *realitate* pe care cercetătorul o găsește într-un *spațiu* determinat, că realitatea preexistă textului scris după norme științifice. Strategia de obiectivare presupune neglijarea vocii interlocutorului și înlocuirea ei cu cea a cercetătorului, care adoptă o voce apropiată de cea a insiderului, prin utilizarea termenilor locali: *norocu, mortu, oluri, vase pomanace,* uneori chiar reproducând o explicație a acestuia: „Ca să nu ducă mortu norocu de la casă". De asemenea, această substituție accentuează anonimatul interlocutorului, conținutul fișei fiind asociat mai degrabă unui cadru spațio-temporal, decât unei persoane individuale. În schimb, majoritatea fișelor de observație din etapa de trecere de la etapa folcloristică la etapa etnologică, fac diferența între vocea cercetătorului și cea a interlocutorului.

ACFC 1117 – 1958

„Înainte de a o băga în sicriu, o măsoară cu o aţă şi aţa o pune în grindă, **ca să nu ducă mortu norocu de la casă**. […] **Mortu nu miroasă dacă-i pui un pic de cârpă cu pălincă pe la gurăşi nas, să nu se răsufle.**"

ACFC 7390 – 1975

O femeie, care a venit să vadă mortul, se uită cum fac druştele steagul şi zice:
Aiesta steag nu-i frumos/ Că îi tare lăcrămos.
Apoi se întoarce în casă. […]
După ce termină steagul, mama mortului **„îi cinsteşte"** pe cei care l-au făcut. […]
Rudele mai apropiate (cei ai casei) rămân înăuntru şi dau cu spatele de uşă **(„ca să nu le fie frică").**

3. O altă diferență se referă la autodefinirea cercetătorului. În fișa ACFC 1117, cercetătorul nu precizează momentul în care face observația. Prezintă, într-o singură fișă, datată 31.XI.1958, aspecte corespunzătoare unor zile diferite: pregătirea trupului decedatei și punerea lui în sicriu, pomana, curățarea casei, după înmormântare, prin zugrăvire, vinderea lucrurilor decedatei etc. Astfel, fișa este o reconstiuire a scenariului, din date observate și din date oferite de interlocutori. Textul fișei nu precizează la care dintre etapele înmormântării a asistat cercetătorul și care sunt reconstituiri din discursul interlocutorilor. Cercetătorul nu se autodefinește, prin determinări temporale, nu precizează momentul în care face observația.

În schimb, în următoarea etapă de cercetare, care face tranziția spre etnologia modernă, cercetătorul notează cu precizie ora și minutul la care începe fiecare moment ritual din cadrul înmormântării. În etapa anterioară, discursul cercetătorului nu conține indici spațiali referitori la locul unde se află cel care observă, locul unde are loc evenimentul, ci doar referiri la plasarea spațială a obiectelor considerate semnificative pentru universul folcloric descris: *în sicriu, de o parte a sicriului, deasupra sicriului, pe perete.* Lipsa determinării spațio-temporale induce ideea că fișa prezintă o realitate culturală general valabilă. Unele (puține) dintre materialele din anii '70 conțin și anumite forme de subiectivitate, de interiorizare și interpretare a datelor. Sunt prezente remarci care pun în evidență interiorizarea experienței și discursivizarea în relație cu un pre-text dat de experiența culturală individuală, mirarea autorului față de niște comportamente contrare celor din orizontul lui de așteptare, caracterul interpretativ al descrierii: *Durerea pierderii fratelui face ca plânsul înăbușit al bărbaților să devină bocet. E ceva rar întâlnit* (ACFC 7390).

ACFC 1117 – 1958 **ACFC 7390 – 1975**

Înainte de a o băga în sicriu, o măsoară cu o ață, ața o pune în grindă, ca să nu ducă mortu norocu de la casă. Se pune în copârșeu o creangă, un piaptăn, un colac, și un bănuț. I se scoate șorțul moartei **de o parte a sicriului** și rochia de cealaltă parte**. În sicriu** îi pune doctoriile, rețetele, bunurile și tot ce a avut. I se puneo maramă neagră pe față, apoi un lințoi și se punecapacul. **Deasupra se pune** o acoperitoare și o farfurie cu o lumânare pe care

6 iulie 1975 […]
7 iulie 1975 […]
Ora 12.10: trag clopotele; se boceşte.
Ora 19.45: trag clopotele; se boceşte. […]
Durerea pierderii fratelui face ca plânsul înăbuşit al bărbaţilor să devină bocet. **E ceva rar întâlnit**. […]
Când se termină prohodul, trag clopotele şi femeile **(chiar şi bărbaţii) bocesc!**
8 iulie 1975 […]
Ora 21.30: parastaş la casa mortului: popa, diecii. Două sfeşnice puse: unul la cap, altul la picioare. Rămân în casă. În plus, la prohod, se mai aduc două. Două farfurii care sunt mai apropiate de colţ sunt întoarse. Steagul e pus pe pat în aceeaşi cameră cu mortul. La sfârşit se dă pausul = un

***Ce scrie?* Conținutul fișelor arhivate**

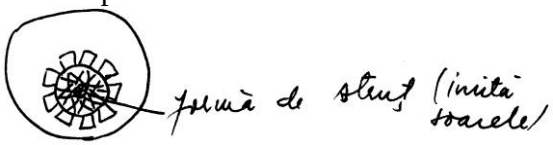
1. Atât fișele din anii ‘50, cât și cele din anii ‘70, conțin elemente care intră în grila de căutare propusă de cadrul teoretic, respectiv ceea ce este simbolic, iterativ și semnificativ pentru cultura unui spațiu. Cercetătorul selectează doar amănunte referitoare la gesturi/obiecte simbolice, notează doar ceea ce este diferit față de comportamentul cotidian.

ACFC 1117 – 1958

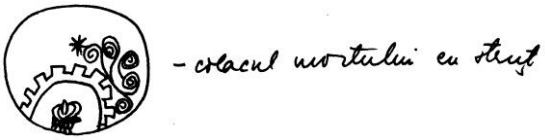
Se pune în copârșeu **o creangă, un piaptăn, un colac și un bănuț.** I se scoate șorțul moartei de o parte a sicriului și rochia de cealaltă parte. În sicriu îi pune și **doctoriile, rețetele, bunurile** și tot ce-a avut. I se pune **o maramă** pe față, apoi un lințoliu și se pune capacul.

ACFC 7390 – 1975

Încep pregătirile la casa mortului. Se pregătesc **cocuţi** de către văduve. Se pregătesc şi colaci. **Struţii de pe colaci** îi pot face şi rude (femei), chiar dacă nu sunt văduve.
Se fac aproximativ 32 de colaci.



Colacii se ung cu ulei pe deasupra.



În fișele din anii ‘70, studenții insistă și pe amănunte care particularizează și dau autenticitate evenimentelor prezentate. Remarcăm dezideratul înțelegerii relației dintre aspectele observate.

Pleacă o femeie cu o fetiţă. **Unul din cei care lucrează la sicriu cheamă fetiţa „haį, bagă-te aici-ni” (în sicriu)**. Lucrează cu rindea, secure, firez lat (spată), cleşte, sfredel. Sicriul se poate face din orice fel de lemn.
Oamenii povestesc despre locurile în care au umblat şi spun că n-ar sta în casele pe coastă cum sunt la Rogna Veche – Orăştie, în Carpaţi, unde este loc drept numa cât îi casa.
La ora 12.23 vin două neveste cu plăcintă. O aşază pe un scaun jos, peste care s-a pus un ziar. Aduc scaune mici. Fiica închină un pahar cu pălincă. Îndeamnă pe toţi, zicând că femeile au făcut-o, nu dânsa care a stat cu moarta. (ACFC 11165).

2. Atât în fișele din 1958, cât și în cele din 1975, accentul este pus pe acțiune și pe obiectele cu valoare simbolică, iar actanții sunt într-un con de umbră. Important pentru cercetători este *ce se face,* nu *cine, când* și *cum*. Persoanele sunt numite doar după statutul de gen: „bărbații, femeile". Oamenii sunt văzuți ca instanțe generice care acționează în virtutea unor legi, ale căror acțiuni sunt generate de o realitate culturală invariabilă și care îi precedă. Cercetătorul nu insistă pe elemente particulare, ci pe cele considerate reprezentative, caracteristice înmormântării.

În anii '70, sunt mai frecvente particularizările privitoare la actanți, cercetătorul este mai atent la definirea celui care face o anumită acțiune. Criteriile de identificare a acestuia vizează, pe lângă gen, și relația cu decedatul și categoria de vârstă. Notațiile corespund unei priviri care se apropie mai mult de situația concretă observată, unei priviri care caută relațiile dintre elementele observate, care încearcă să înțeleagă semnificația acestora.

ACFC 1117 – 1958

La masă sunt invitați numai **bărbați**, **femeile** nu. La **copii** se împart colăcei. **Femeile** servesc la masă, dar numai cele care sunt **rude cu moarta**.

ACFC 7390 – 1975

Ora 7.00 vin **fetele** să facă steagul – acum îi fac struț cu flori și verdeață. **Fetele** vin împreună cu **stegarul** care e verișor primar cu mortul. Mai e un **stegar** care-l schimbă când oboseşte. La împodobirea steagului, vine şi **cel de-al doilea stegar,** care e şi el **neam cu mortul.**

ACFC 7390 – 1975
Mama mortuluişi **mătuşi** de-ale lui repartizează praporii în timp ce **preotul** şi **diecii** cântă, iar **lumea** e îngenuncheată. […]
Convoiul: **ceteraş, stegar; părinţi, fraţi** (în imediata apropiere a sicriului); **rudenii, săteni**. […]
La marginea gropii, acompaniată de vioară, **ofată**ţîpureşte. […]
După ce s-a încheiat ceremonia înmormântării, **rudele apropiate (părinţii, fraţii)** invită la masă pe toată lumea. […]

CONCLUZII

Demersul comparativ relevă, pe de o parte, un punct major de convergență între cele două etape de cercetare: *obiectivitatea* este un deziderat al cercetătorilor din ambele perioade de cercetare, iar pe de altă parte, un punct de divergență: activitatea cercetătorului din anii '50 este mai mult una de *recunoaștere*, în timp ce în etapa următoare, cercetarea presupune *descoperire* și *înțelegere a* sensurilor. Analiza manuscriselor din arhivă ilustrează deosebirile metodologice dintre fișele de teren din anii '50 și cele din anii '70: grade diferite de autoritate a etnografului. În etapa folcloristică, cercetătorii *selectează și compară date similare, într-un sistem sintagmatic*: tipologiile și corpusurile folclorice sunt constituite prin cumularea textelor/ obiceiurilor/ secvențelor rituale dintr-o categorie foclorică. Principiul de lucru este compararea elementelor similare. În consecință, datele de teren au caracter generic. Mai târziu, cercetătorii își asumă un rol în plus: asociază datele diferite, în vederea stabilirii relației dintre ele, *într-un sistem paradigmatic*. Finalitatea cercetărilor este înțelegerea întregului sistem socio-cultural; tocmai de aceea, datele cu caracter particular intră de acum în aria de interes a cercetătorilor.

Așadar, fișele nu conțin *date obiective*, așa cum s-a considerat mult timp. Miza acestei analize este aceea de a arăta că manuscrisele din arhivele de folclor sunt produse ale contextului epistemologic în care au fost realizate. În secolul al XX-lea, contextul științific este dominat de paradigma pozitivistă. Metodologia de cercetare, respectiv de scriere a notelor de teren din această perioadă este în directă relație cu finalitățile disciplinei, așa cum au fost definite în perioada constituirii fondurilor documentare. Scrierea fișei de teren și arhivarea ei reprezintă etape majore prin care se realizează o traducere în codul științific al perioadei în care se face cercetarea. Scrierea etnografică este o formă de redimensionare subiectivă, chiar dacă miza explicită a cercetării este aceea de a reda obiectiv realitatea observată. Inevitabil, textul oferă o imagine a contextului, vocea autorului și proveniența lui epistemologică sunt imposibil de ignorat.

În România secolului al XX-lea, la fel ca în întreaga Europă a primei jumătăți de secol, preocuparea majoră pentru realizarea fondurilor arhivistice este declarată explicit în termeni de *salvare a patrimoniului național* și de *definire a identității naționale*, prin tipologiile și atlasele folclorice ce se vor realiza pe baza acestor documente arhivate[9]. Fiind o construcție generată de premisele paradigmei pozitiviste, discursul științific care normează metodologia de lucru pentru arhivele de folclor este similar cu cel din științele exacte. Memoria culturală construită de sistemul arhivistic din România, în a doua jumătatea a secolului al XX-lea, este referențială, încercând o reprezentare literală a realității culturale. Acest mod de construire a identității culturale vine în directă relație cu paradigma etnologiilor naționale. Proiectul arhivelor de folclor constituie un macro-sistem, care cuprinde etapele: cercetare, arhivare și analiză a fișelor, în vederea cartografierii datelor și a realizării tipologiilor. Eforturile realizate în aceste trei etape, de către mai multe generații de cercetători, converg spre crearea unei imagini *dorit* reprezentative și obiectivea culturii tradiționale naționale.

BIBLIOGRAFIE

ATKINSON, Paul, *The Ethnographic Imagination*. *Textual constructions of reality* [Imaginația etnografică. Construcții textuale ale realității], London – New York, Routledge, 1994.

ATKINSON, Paul, *Understanding Ethnographic Texts* [Înțelegerea textului etnografic], Newbury Park, London – New Dehli, Sage Publications, 1992.

CLIFFORD, James, *On Ethnographic Allegory*, în James Clifford, George E. Marcus, *Writing Culture*. *The Poetics and Politics of Ethnography*, A School of American Research, Advanced Seminar, Berkeley Los Angeles, London, University of California Press, 1984, pp. 98-121.

CUCEU Ion, CUCEU Maria (ed.), *Arhiva de Folclor a Academiei Române*. *Studii, memorii ale întemeierii, rapoarte de activitate, chestionare 1930-1948*, Editura Fundației pentru Studii Europene, Cluj-Napoca, 2003.

HAMMERSLEY, Martyn, ATKINSON, Paul, *Ethnography*. *Principles in practice* [Etnografia. Principii în practică], Third edition, London and New York, Routledge, 2007.

LAPLANTINE, François, *Descrierea etnografică*, Iași, Polirom, 2000.

LUCAS-LECLIN, Émilie, *Comparatisme et pluralisme épistémologique: pour une approche anthropologique de l'écriture à la première personne* [Comparatism și pluralism: pentru o apropiere a antropologiei de scrierea la persoana I], „Trans" [En ligne], 1 | 2005,

[9] Ion Mușlea, "Învățătorii și folclorul", "Memoriu adresat Academiei Române (1929)", in *Arhiva de Folclor a Academiei Române*. *Studii, memorii ale întemeierii, rapoarte de activitate, chestionare 1930-1948*, ed. Ion Cuceu, Maria Cuceu, Editura Fundației pentru Studii Europene, Cluj, 2003.

postat on-line în 27 decembrie 2005, consultat în 06 februarie 2013, articol disponibil pe interenet: http://trans.revues.org/116.

SAVA, Eleonora, *Patrimoine culturel local: Les archives du Cercle de Folklore de l'Université Babeș-Bolyai* [Patrimoniul cultural local: Arhiva Cercului de Folclor a Universității Babeș-Bolyai], în x x x, *Antropologie și studii culturale. Perspective actuale*, Editori: Alina Branda, Ion Cuceu, Cosmina Timoce-Mocanu, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2012.

SAVA, Eleonora, *The Cluj Archive of the Folklore Society: Ethnological Practices in Communist Romania*, în Eleonora Sava (coordonator), *The Ethnological Archive. Paradigms and Dialogues*, Perugia, Italia, Morlacchi University Press, 2011.

THE MYTH OF ORPHEUS. PARALLEL BETWEEN THE ANCIENT POETRY OF OVID AND VERGIL AND THE MUSIC FROM THE BEGINNING OF THE 17TH CENTURY COMPOSED BY CLAUDIO MONTEVERDI

Maria Virginia ONIŢA
West University of Timişoara

Abstract: Through time, some were impressed by the power of which Orpheus's poetry and song subjugated surrounding beings; others were inspired by the love-story of Orpheus and his wife, Eurydice, or by Orpheus's journey in the Underworld. Also, there were some attempts to explain from a psychological perspective, why Orpheus made that reckless gesture of gazing at his beloved wife before it was time. The dramatic double loss of his loved-one is another topic that evolved over time. The complexity of the character and his enchanted life story are two major reasons why this episode of Hellenic mythology has survived throughout the centuries, remaining an inexhaustible source of inspiration for the humanity's creative mind.
The central topic of this study is the myth of Orpheus viewed as the foundation of the first operas. This character was not a random choice by the initiators of this musical genre. His connection with music and poetry (the two elements that represented the foundation of the first operas) was most suitable to exploit new forms of harmony, orchestration and vocal melody. These searches have found their answer in the first musical drama masterpiece, La favola d`Orfeo (music: Claudio Monteverdi, libretto: Alessandro Striggio).

Keywords: myth, music, poetry, Orpheus, antiquity

Într-o analiză a mitului lui Orfeu, Mircea Eliade atrăgea atenția asupra unor trăsături esențiale ale acestuia: „deși numele și anumite iluzii din mit sunt atestate abia din secolul al VI-lea, Orfeu *este* un personaj religios de tip arhaic. Se poate ușor înțelege că el *a trăit înainte de Homer*, înțelegând această expresie fie cronologic, fie geografic (adică într-o regiune *barbară*, încă neatinsă de valorile spirituale homerice); 2) [...] se bucură de atribute magico-religioase preelenice (stăpânirea asupra animalelor, *catabasa* de tip șamanic); 3) Orfeu este prezentat ca întemeietorul inițierilor prin excelență“[1].

L'Orfeo (favola in musica) de Claudio Monteverdi este prima creație consemnată în istoria muzicii care aparține genului operei. Libretul acesteia este semnat de Alessandro Striggio, care a utilizat ca bază pentru scenariul său Cărțile X și XI (parțial) din *Metamorfoze* de Ovidiu și Cartea a IV-a din *Georgicele* lui Vergiliu.

În timpul lui Augustus, perioadă în care Ovidiu a realizat marile sale scrieri, artele și literatura înfloresc. Arhitectura este reprezentată de numeroasele clădiri impunătoare – temple, teatre, portice. În literatură se disting valoroasele scrieri ale lui Vergiliu, Horațiu, Ovidiu sau Titus Livius, avându-i deja ca precursori pe poeți precum Lucrețiu sau Catullus. Acum este momentul în care apar primele poeme cu subiect erotic, de o deosebită valoare literară, însă respinse de către conducerea romană a acelor timpuri. *Carmen* este un termen ce „desemnează, în primul rând *Arta iubirii*, dar e posibil să facă aluzie și la celelalte opere erotice care, prin conținutul lor imoral, se opuneau politicii lui Augustus“[2]. Augustus l-a exilat pe Ovidiu la Tomis, probabil ca urmare a scrierilor sale. În colecția *Oameni de seamă*, Ovidiu

[1] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. II, trad. Cezar Baltag, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986, p. 180.
[2] Ioan Maxim, *Orfeu, bucuria cunoașterii*, Editura Univers, București, 1976, p. 81.

Drîmba îi dedică un volum lui Ovidiu. Aici ne este adusă în atenție frustrarea poetului cu privire la pedeapsa nedreaptă venită din partea lui Augustus. „Iată: prima învinuire era adusă imoralității scrierilor sale. [...] Într-adevăr, îi fusese mai fluturatic talentul pe vremea când scria versuri de dragoste. Dar să se spună că prin versurile lui, cele din *Arta iubirii* mai ales, i-ar fi împins pe cititori la desfrânare, era cu totul nedrept.“[3]

În *Metamorfoze*, în cartea a X-a Ovidiu realizează o descriere plină de farmec a poveștii de dragoste dintre Orfeu și Euridice: *Cântărețul/ Rodopian, după ce pe pământ îndeajuns a jelit-o,/ Cearcă s-o caute chiar pe-ale morții meleaguri, cutează/ Să se coboare prin poarta Tenarului până la Stix; îşi/ Face loc printre duhuri uşoare, ce-avut-au de groapă/ Parte şi-ajunge la Persefona şi la stăpânul/ Țării mâhnite, al umbrelor domn; şi-atingând ale lirei/* [...] *doamna regească şi domnul adâncului nu pot/ Rugii să-i stea împotrivă; pe Euridice o cheamă*.[4]

În cartea a XI-a Vergiliu ne prezintă sfârșitul terifiant al lui Orfeu (în care este sfâșiat tinere ciconiene) și viața acestuia după moarte, scene prezentate în versurile 1-66. Umbra lui coboară în Infern, o întâlnește pe Euridice și rămâne alături de ea, putând acum să o privească în voie: *Umbra lui Orfeu sub pământ se coboară şi acolo/ Vede iar locuri pe care le mai văzuse. Prin câmpul/ Celor pioşi căutând, o găseşte pe Euridice,/ Şi o cuprinde cu dor*.[5] La Vergiliu, în cântul IV din *Georgice*, povestea lui Orfeu apare pentru prima dată în forma ei completă: moartea Euridicei urmată de coborârea lui Orfeu în Hades, și deznădejdea acestuia după pierderea pentru a doua oară a iubitei sale soții. Vergiliu îl folosește pe Proteu pentru a explica pieirea albinelor lui Aristeu ca fiind drept o pedeapsă a zeilor pentru urmărirea Euridicei. În fuga sa, aceasta a fost mușcată de un șarpe, fapt ce a dus la moartea ei. Toate elementele naturii, ființele care au aflat de această tragedie empatizează cu îndureratul soț, însă nimic nu-i poate alina suferința. Mai apoi ne este prezentată călătoria lui Orfeu în Infern și descrierea Infernului. În acest fragment este foarte bine pictat efectul dezarmant al poeziei cântate a lui Orfeu asupra creaturilor lumii umbrelor: *Sălaşele subpământene înseşi/ La cântul lui Orfeu încremeniră;/ Şi Tartarul, iatac de taină-al Morții,/ Şi Furiile, ce-şi înnoadă părul/ Cu vipere verzui. Până şi Cerber,/ Gâtlejul întreit, deşi-l căscase,/ Şi-l stăpâni. Iar veşnica-nvârtire/ A roții lui Ixíon, dintr-o dată/ Opritu-s-a şi ea, lipsindu-i vântul*.[6] În final versurile vorbesc despre miraculoasa întâlnire a celor doi soți și pierderea din nou a Euridicei, de această dată pe vecie.

Quintilian vorbea despre opera lui Vergiliu ca având „mai multă îngrijire și mai multă conștiinciozitate artistică [...] Toți ceilalți sunt cu mult în urma lui“.[7] Dante vorbește de Ovidiu și Vergiliu în contextul enumerării celor mai importanți poeți ai antichității, în cântul IV din *Infernul* (*Divina comedie*): *Omer e el, poetul suveran/ satiricul Horațiu-n urmă vine,/ Ovidiu-apoi, iar ultimu-i Lucan./* [...] *Iar după ce-ntre ei puțin vorbiră,/ spre mine-ntorşi c-un semn m-au salutat,/ iar de-asta ochii lui Virgil zâmbiră.*[8]

O analiză a personajului mitologic Orfeu nu poate fi completă dacă nu este realizată din perspectiva celor două ipostaze ale sale: Orfeu – poetul și Orfeu – cântărețul. Orfeu este un simbol atât al poeziei cât și al muzicii. Nu întâmplător prima operă, în adevăratul înțeles care-l presupune acest gen muzical (formă, structură, construcție), este opera *L'Orfeo* a lui Claudio Monteverdi, care are ca personaj principal un poet-cântăreț: Orfeu.

---

[3] Ovidiu Drîmba, *Ovidiu*, Editura Tineretului, București, 1960, pp. 253, 255.
[4] Ovidiu, *Metamorfoze*, în *Opere*, coord. Andrei Țurcanu, trad. Ion Florescu, Editura Gunivas SRL, Chișinău, 2001, cartea a X-a, pp. 497-498.
[5] Idem, *ibidem*, cartea a XI-a, p. 522.
[6] Vergiliu – *Bucolice*. *Georgice*, traducerea Sebastian Lascăr, Editura Mondero, București, 2008, p. 244-245.
[7] Quintilian, *Despre formarea oratoriului*, cartea a X-a: *Despre abundența vocabularului* în *Arte poetice. Antichitatea*, culegere îngrijită de D. M. Pippidi, Editura Univers, București, 1970, p. 384.
[8] Dante Alighieri, *Divina comedie. Infernul*, trad. George Coșbuc, Editura Polirom, București, 2000, p.89.

Orfeu este un erou al mitologiei eline, un poet înzestrat cu o deosebită măiestrie în arta cântului, muzica lui având puteri supranaturale: „îmblânzea fiarele, muta stâncile din loc, liniștea furtunile pe mare, [...] în timp ce legendarul bard făcea să răsune corzile lirei, piatra lui Sisif a încremenit în vârful stâncii, roata lui Ixion s-a oprit, butoaiele Danaidelor n-au mai lăsat să curgă prin găuri licoarea, crengile cu fructe nu s-au mai retras de la gura sărmanului Tantal“[9]. Eminescu vorbea despre „Glasu-i, ce-nviase stânca“[10]. Muzica şi poezia lui Orfeu aveau puteri atât asupra naturii şi a oamenilor cât şi asupra zeităților: *Pe când acestea spunea, atingând ale lirei lui coarde,/ Umbrele fără de sânge-l plângeau; a lui Ixion roată se-oprise;/ Păsări nu mai rupeau din ficatul celui suspus la/ Chinul acesta; iar Danaidele urna-şi lăsară,/ Iar tu Sisif, ai rămas aşezat pe-a ta stâncă. Mişcate,/ Eumenidele lacrimi atunci au vărsat, prima oară* [11].

Cu timpul Orfeu devine întruchiparea artistului desăvârşit, fiind considerat drept inventatorul sunetului muzical şi al muzicii. „În antichitate orice epopee se deschide cu invocarea zeilor, care devine un clişeu poetic. Cei dintâi poeți au fost convinşi de natura tainică a inspirației, Homer, Hesiod, aflându-se sub puterea muzelor.“[12] Orfeu este considerat sursa generatoare a misterelor inițiatice care includeau diferite drame cu caracter sacru; atenienii îi confereau un rol principal în aceste spectacole teatrale. În acea perioadă istorică poezia şi filosofia se completau reciproc. Filosofia era un stil de viață ce căuta echilibrul sufletesc, exprimându-şi ideile prin poezie. Acest personaj al mitologiei greceşti este deseori prezent şi în literatura antichității romane.

Din totdeauna a existat o legătură strânsă între poezie şi muzică. Un exemplu covârşitor în acest sens este cuvântul de origine latină *carmen* care însemna cântec şi poezie, în acelaşi timp[13]. În „The Routledge Dictionary or Latin Quotations“ alcătuit de Jon R. Stone întâlnim expresii precum *camen triumphale* – un cântec triumfal; *carmen perpetuum primaque origine mundi ad tempora nostra* – un cântec pentru toate timpurile, de la începuturile lumii şi până în vremea noastră (adaptare după Ovidiu); *tale tuum carmen nobis, divine poëta, quale sopor fessis in gramine* – cântecul tău este pentru noi, o, poet divin, precum somnul pe iarba moale pentru cei obosiți [tr.n.][14]. Încă din antichitate poezia era cântată, linia melodică folosită fiind aleasă în funcție de mesajul care se dorea a fi transmis. Efectul obținut prin contopirea într-un tot unitar a muzicii şi a versurilor este mult amplificat, mesajul ajungând cu mult mai uşor la receptor, afectând nu doar latura intelectuală a acestuia ci şi pe cea afectivă. Recitarea în sine, în antichitate, avea la bază o anumită melodicitate ce ajuta la o transmitere mai eficientă a discursului, dându-i forță şi având un impact mult mai direct şi mai puternic asupra auditoriului. De aici se poate vedea deja o strânsă legătură între literatură (poezie) şi muzică, iar Orfeu întruchipează însuşi simbolul acestei legături. Oratoria era o disciplină atent studiată în şcolile romane şi constituia un element cheie în câştigarea unei cauze privind nevoile sociale sau politice ale Imperiului. „De-a lungul secolelor retorica a cunoscut diferite modificări. În Evul Mediu a fost cultivată în cadrul celor *şapte arte liberale*, ea devenind o ştiință rigidă ale cărei reguli şi percepte erau asimilate mecanic.“[15] Aceste „*artes liberales* au fost repartizate în *Trivium* care cuprindea gramatica, retorica,

[9] Ştefan Augustin Doinaş, *Orfeu şi tentația realului*, Editura Eminescu, București, 1974, p. 8.
[10] Mihai Eminescu, *Memento mori* în *Opere vol. I, Poezii (1)*, ediție critică de Doru Murărașu, Editura „Grai şi Suflet – Cultura Națională“, București, 1995, p. 185.
[11] Ovidiu, *op.cit.*, cartea a X-a, versurile 40-46, trad. Ion Florescu, p. 498.
[12] Dan Negrescu, *Invariante clasice în literatura română*, Universitatea de Vest, Timişoara, 1995, p. 89.
[13] Vezi Dan Negrescu, *Cultură şi civilizație latină în cuvinte*, Editura Paideia, București, 1996.
[14] Jon R. Stone, *The Routledge Dictionary of Latin Quotations: the illiterati's guide to Latin maxims, mottoes, proverbs and sayings*, Editura Routledge, New York, 2005, pp. 142, 235, 324.
[15] Dan Negrescu, *Invariante clasice în literatura română*, p. 151.

dialectica și în *Quadrivium* ce cuprindea geometria, aritmetica, astronomia și teoria muzicală“[16].

În cartea sa, *Melopoetica*, Grete Tartler observă și analizează evidenta înrudire a poeziei cu muzica. Unul din elementele de bază prezente la cele două arte îl constituie ritmul, căruia i se alătură armonia și polifonia. Ea spunea: „Totuși, renunțând la *săltărețele dactile*, nici un poet al zilelor noastre nu a renunțat de fapt la ritm (înțelegându-l însă ca pe o periodicitate percepută la alte nivele: periodicitatea metaforelor, simbolurilor, miturilor, tipurilor de personaje etc.) nici la armonie (consonanța sau disonanța scontată a acordurilor verbale) sau la polifonie (împletirea mai multor voci) ș.a.m.d.“[17]

Efectul pe care poezia și muzica îl exercită asupra psihicului uman este unul asemănător. „Proporțiile spațiale între anumite cuvinte recontextualizate, tainele repetiției, sau pur și simplu așezarea cuvintelor, [...] dinamica frazelor, [...] ca să nu mai vorbim de construcție, formă, [...] toate acesta demonstrează că orice text (poetic) ar putea fi citit printr-o grilă muzicală.“[18] Atât ordinea cuvintelor, cât și a sunetelor muzicale nu este aleatorie atunci când acestea fac parte dintr-o creație poetică sau muzicală. Alegerile făcute de poet sau muzician au un scop unic: de impresionare a afectului, psihicului și intelectului uman. „Deși, evident, între poezie și muzică nu poate exista fuziune completă, ele sunt în continuare și în cele mai moderne creații bune surori, iar scriitorii și muzicienii au aproape aceleași idealuri, sunt bântuiți de aceleași temeri, experimentează tehnici nu mult diferite.“[19]

Poezia și muzica sunt elemente ce relaționează în mod direct cu trăirile afective, dar și cu cele intelectuale, pentru că „înțelegerea (intelectuală) și percepția senzorială merg împreună“[20].

„Ce este poezia dacă nu laudă, preamărire a lumii, iar poetul «... un glas slăvitor/ ivit precum metalul pur din zgura / tăcerii...»? (Rilke, *Sonete către Orfeu*, I, 7. Traducere de Arginescu - Amza). A cânta înseamnă a slăvi devenirea misterioasă a universului crescând din adâncuri și revelându-se plenar în lumină. Muzica, *fericirea unică a lirei*, poate da viață unei Euridice necunoscute, făptură de vis, ieșind din întuneric, ca să dispară odată cu ea în aceleași umbre ale tărâmului misterios de unde s-a ivit.“[21] Orfeu este considerat ca fiind „punctul de plecare în ceea ce privește înființarea misterelor inițiatice în cadrul cărora era prezentată o dramă sacră cu un subiect necunoscut cu exactitate. El era cel căruia atenienii îi dedicau ceremonia de intrare în Mistere“[22]. În antichitate poezia și filosofia se completau reciproc. Filosofia era un stil de viață ce căuta echilibrul sufletesc, exprimându-și ideile prin poezie.

Plutarh face o analiză amănunțită a legăturii dintre muzică și poezie, pornind chiar cu începuturile muzicii și ale poeziei. El susține afirmația lui Heraclide din *Catalogul invențiilor* conform căreia cel care a dat naștere citarediei și poeziei citaredice este Amfion, fiul lui Zeus, de unde putem deduce că muzica și poezia sunt în strânsă legătură cu divinitatea. Acestuia îi urmează Linos din Eubeea cu primele *threnos-uri*, Anthes din Anthedonuk Beoției cu primele imnuri, Pieros din Pieria cu primele poeme despre muze, Filammon din Delfi, Thamyris din Tracia, Demodocos din Corcira. „Alcătuirea cuvintelor din aceste poeme, [...] nu era desprinsă de măsurile ritmului, fără metri, ci se asemăna, dimpotrivă, cu formele vorbirii proprii lui Stesihor și poeților melici din vechime, cei care făceau versuri epice pentru a le adăuga mai apoi tratarea muzicală.“[23] În acest context, el afirmă: „Cât despre Orfeu, s-ar

[16] Idem, *ibidem*, p. 119.
[17] Grete Tartler, *Melopoetica*, Editura Eminescu, București, 1984, p. 9.
[18] Idem, *ibidem*, p. 8.
[19] Idem, *ibidem*, p. 12.
[20] Plutarh, *Despre muzică*, în *Arte poetice. Antichitatea*, Editura Univers, București, 1970, p. 439.
[21] Cornel Căpușan, *Orfeu: motivul permanenței în lirica Renașterii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 5.
[22] Guy Rachet, *Tragedia greacă*, trad. Cristian Munteanu, Editura Univers, București, 1980, p. 26.
[23] Plutarh, *op.cit.*, p. 430.

părea că el nu imitase pe nimeni, fiindcă mai înainte de el nu se ivise nici un înaintaș, în afară de compozitorii de *aulodii*, iar opera lui nu seamănă cât de puțin cu înfăptuirile acestora“[24]. Într-o notă a acestui text se precizează că Orfeu, „marele poet inițiator – singurul care și-a putut *înălța lira* și în lumea umbrelor – primise harul muzicii direct de la Apolo. Nu putea deci să deprindă meșteșugul său ca o simplă imitație. Arta citadelei orfice valora din plin resursele celor două tetracorduri și se deosebea de interpretarea mult mai simplistă a rapsozilor epici“[25]. Putem observa că Orfeu este numit *mare poet* după care se face referire la abilitățile lui muzicale, fără a fractura în vreun fel legătura dintre cele două arte: poezia și muzica. De asemenea, în nota anterioară se vorbește despre o filiație sau succesiune a poeților-cântăreți, în care „după numele semi-divine Orfeu, Linos, Pamfos (eventual și Olen) veneau Terpandru, Filammon și ceilalți compozitori-poeți“[26]. De aici se poate extrage ideea conform căreia Orfeu avea o natură semi-divină, o posibilă explicație pentru forța pe care o exercita, prin muzică, chiar și asupra lumii nemuritoare. De altfel, muzica și cuvântul formau o forță pe care cei înzestrați trebuiau să o folosească cu mare atenție, după reguli stricte: „nu era permis în vechime să interpretezi această artă, cum se face astăzi, cu schimbări și tranziții de tonalitate și ritm“[27].

Orfeu este privit ca un *mag* într-un sens aparte al cuvântului*:* „Accepțiunea vulgară a *magiei* nu e admisă de Apuleius: cel care, fiind în legătură cu zeii nemuritori, are putere de-a face tot ce vrea prin tăria misterioasă a anumitor descântece; prin urmare, el combate prejudecata ignoranței a căror victime au fost atâția filozofi, cum ar fi Anaxagoras, Leukippos, Democrit și Epicur. El îi invocă mai ales pe cei numiți *magi* în sensul comun al cuvântului – care se disting prin faptul că venerează providența care guvernează lumea și îi onorează în mod pios pe zei –, precum Epimenide, Orfeu, Pitagora, Ostanes.“[28]

„Orfeu este cel ce a sesizat toate nevoile interioare ale omului, toate aspirațiile, zonele luminoase și umbrite ale conștiinței, căutând și cântând în același timp și toate căile posibile pentru satisfacerea lor.“[29] Importanța lui Orfeu se manifestă și în istoria mitologiei: „Nemaipomenitele isprăvi [ale argonauților] s-ar fi pierdut în negura uitării dacă n-ar fi fost trăite de Orfeu, care le-a și cântat într-un poem al său.“[30]

Printre cele 900 de raționamente sau teze ale lui Pico della Mirandola se numără 31 de raționamente despre *modul de a înțelege imnurile lui Orfeu* prin prisma Magiei. În acest caz autorul se referă la magia naturală, divină sinonimă cu *înțelepciunea secretă a lucrurilor naturale*. Despre Orfeu și muzica sa se vorbește în raționamentul 2: „Nimic mai eficient pentru Magie naturală din imnurile lui Orfeu decât acceptarea muzicii necesare, a intenției sufletului și a celorlalte circumstanțe pe care înțelepții le cunosc.“[31] În cel de-al treilea raționament ni se spune că „numele zeilor pe care le cântă Orfeu [...] sunt ale virtuților naturale și divine, de la adevăratul Dumnezeu, spre folosul omului în cea mai mare măsură“, iar raționamentul 4 spune că „imnurile lui Orfeu slujesc cu adevărat Magiei naturale îngăduite.“[32] Despre numărul imnurilor lui Orfeu ne vorbește în raționamentul 5, afirmând că acesta este egal cu „numărul cu care întreitul Dumnezeu a creat veacul“. Cine dorește să înțeleagă corect imnurile lui Orfeu trebuie să „introducă în intelect în mod perfect

[24] Idem, *ibidem*, p. 431.
[25] *Arte poetice. Antichitatea*, p. 444.
[26] Idem, *ibidem*.
[27] Plutarh, *op.cit.*, pp. 431-432.
[28] Dan Dana, *Zalmoxis de la Herodot la Mircea Eliade: istorii despre un zeu al pretextului*, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 97.
[29] Ioan Maxim, *op.cit.*, p. 41.
[30] Ion Acsan, *Constelația corifeilor*, Editura Cartea românească, București, 1984, p. 16.
[31] G. Pico della Mirandola, *Raționamente sau 900 de teze. Despre demnitatea omului*, trad. Dan Negrescu, Editura Științifică, București, 1991, p.89.
[32] Idem, *ibidem*.

proprietățile sensibile, pe calea analogiei secrete.“[33] Imnurile lui Orfeu sunt asemănate, din perspectiva întrebuințării lor, cu cele ale lui David; Cureții lui Orfeu sunt asemenea puterilor lui Dionysos; Typhon de la Orfeu este considerat corespondentul lui Zemael din *Cabala*; noaptea la Orfeu este identificată cu Ensoph în *Cabala*.[34]

Claudio Monteverdi avea ideea realizării unui spectacol de amploare, complex atât în ceea ce privește alcătuirea literară, cât și în ceea ce privește măiestria construcției muzicale. Ocazia a survenit atunci când curtea de Mantua, reprezentată de Vincenzo Gonzaga, i-a încredințat compunerea operei *L'Orfeo*, după libretul lui Alessandro Striggio, pentru carnavalul din 1607. „Opera *L'Orfeo* de Monteverdi este de o importanță crucială pentru istoria muzicii deoarece în această compoziție timpurie sunt prefigurate majoritatea caracteristicilor popularului gen al operei de mai târziu“ [tr.n.][35].

George Sbârcea, în prefața cărții lui László Passuth (o biografie romanțată a compozitorului), spune: „Claudio Monteverdi [...] este artistul care înfăptuiește idealul de *dramma per musica* al generației baroce italiene, creând o nouă formă de expresie la o stare proprie de sensibilitate [... iar] eroii operelor sale [...] nu mai sunt doar biete fantoșe care cântă, ci oameni animați de patimile vieții, mâhniți și neliniștiți de tragica, rapida ei ofilire, de nețărmuita solitudine a fiecărui sunet, dar și însuflețiți neîncetat de veșnicul avânt spre nemurire, spre continuitate, spre victoria spiritului asupra materiei“[36].

Premiera are loc în luna februarie, într-o atmosferă intimă, „în fața unui public restrâns și distins, invitat de *Accademia degli Invaghiti“*[37] (Academia Iubitorilor de Arte Frumoase) cunoscută și sub numele de *Accademia degli Incogniti* (termen mai des întâlnit). Succesul operei a dus la repetarea spectacolului în fața unui public mult mai numeros, la teatrul curții, apoi la Torino și Florența. Succesul din seara premierei l-a îndemnat pe Vincenzo Gonzaga să comande o a doua reprezentație, chiar și o a trei-a care, însă, nu a mai avut loc. În anul 1607, cu ocazia primei audiții a operei, a fost tipărit libretul lui Alessandro Striggio. Abia în anul 1609 a ieșit pentru prima dată de la lumina tiparului și partitura lui Monteverdi, având o dedicație adresată moștenitorului tronului, Francesco Gonzaga. „Cele două ediții au fost tipărite de același editor venețian, Ricciardo Amadino, însă diferă în ceea ce privește detaliile textuale, așa cum era de așteptat.”[38] [tr.n.] Diferența majoră dintre acestea stă în finalul operei. În varianta libretului lui Striggio, mitul este respectat în întregime, Orfeu fiind prins de bachante. În partitura apărută după doi ani, aduce un final fericit bazat pe *Astronomia* lui Hyginus: prin intervenția *deux ex machina*, Apolo coboară din văzduh pentru a-l salva pe Orfeu. Iain Fenlon ne prezintă în studiul său câteva impoteze care ar justifica schimbarea finalului. Unul dintre motive ar putea fi spațiul restrâns în care s-a prezentat pentru prima dată opera. O altă posibilitate ce argumentează schimbarea finalului într-unul fericit este componența publicului prezent la cea de-a doua reprezentație a operei: la premieră au participat doar membrii Academiei degli Invaghiti, în totalitate bărbați, pe când la a doua punere în scenă au fost prezente și doamnele din înalta societate, care nu ar fi suportat un final tragic. Poate cea mai plauzibilă explicație ar fi ocazia cu care s-a cerut o a doua reprezentație a operei *L'Orfeo*, lucru nemaiîntâlnit până atunci: vizita Ducelui Carlo Emanuele de Savoia în

[33] Idem, *ibidem*.
[34] Vezi idem, *ibidem*, pp. 89-90.
[35] Dieter Zöchling, *Die Oper – farbiger Führer durch Oper, Operette, Musical*, Editura Harenberg, 1988, p. 339: „Monteverdi's *Orfeo* ist deshalb von größter musikgeschichter Bedeutung, weil in diesem frühen Werk die meisten Merkmale der späteren landläufigen Kunstgattung de Oper bereits vorgebildet erscheinen.“
[36] László Passuth, *Muzicantul ducelui de Mantaua*, trad. Alexandru Molnar, Editura Muzicală, Bucureşti, 1968, p. 7.
[37] Marianne Pándi, *Claudio Monteverdi*, trad. Constantin Olariu, Editura Muzicală, București, 1963, p. 61.
[38] Iain Fenlon, *The Mantuan 'Orfeo'* in John Whenham, *Claudio Monteverdi: Orfeo*, New York, Cambridge University Press, 1986, p. 3: „The two editions were brought out by the same Venetian publisher, Ricciardo Amadino, but they differ in matters of textual detail as one might expect. “

contextul pregătirilor nupțiale ale fiicei acestuia, Margherita și ale lui Francesco, fiul lui Vincenzo Gonzaga. Este de înțeles faptul că o asemenea ocazie nu putea fi sărbătorită prin prezentarea unei tragedii muzicale.

Compunerea muzicii pentru opera *L'Orfeo* se pare că a durat aproape un an, luând în considerare scrisorile lui Monteverdi și faptul că un madrigal pentru cinci voci vedea varianta finală după o săptămână de lucru. După finalizarea lucrului la operă, pare-se în luna noiembrie a anului 1606, a urmat copierea știmelor pentru fiecare instrument și voce în parte, apoi repetițiile.[39] Indicațiile compozitorului cu privire la distribuirea instrumentelor și a vocilor sunt foarte clare, spre deosebire de alte opere ale timpului.[40]

Povestirea libretului este prezentată într-o împărțire variată: în unele cazuri libretul și implicit opera sunt structurate în trei acte care cuprind cinci tablouri, iar în alte surse întâlnim o împărțire în cinci acte[41], care reprezintă, de fapt, tablourile variantei precedente, ambele variante având în introducere Prologul. În continuare voi prezenta varianta împărțirii în cinci acte a libretului, o variantă întâlnită și în primul exemplar tipărit al partiturii acestei opere.

Prologul – Prima apariție pe scenă este cea a Muzei muzicii. Muzica se adresează spectatorilor aducând laude familiei protectoare (Gonzaga). După ce le povestește pe scurt acțiunea pe care vor urma să o urmărească, Muzica cere auditoriului să facă liniște pentru a lăsa ca puterea minunată a sunetelor să-și facă efectul asupra sufletului. Actul I – Acțiunea din tabloul 1 se desfășoară în preajma unui mic templu, în mijlocul pădurilor și pajiștilor. Aici, un păstor povestește despre fericita căsătorie dintre Orfeu și Euridice, invitând nimfele și păstorii să sărbătorească evenimentul. Orfeu își cântă bucuria, iar Euridice îi răspunde, amândoi aducând mulțumiri zeilor. Actul al II-lea ni-l prezintă pe Orfeu în cadrul spațiului în care și-a petrecut tinerețea, evocând istoria dragostei sale. În acest timp, apare nimfa mesageră Sylvia, care aduce vestea îngrozitoare a morții prea-iubitei Euridice. Aceasta a fost mușcată de un șarpe în timp ce culegea flori pentru cununa nupțială. Distrus, Orfeu este de neconsolat de orice vorbă bună a celor din jur. El se hotărăște să coboare în lumea umbrelor pentru a o recuceri pe Euridice. Actul III – În tabloul I Orfeu se află deja în Infern, înarmat doar cu lira sa. Speranța, care l-a însoțit până la malurile Styxului, trebuie să-l părăsească, neavând voie să intre în lumea umbrelor. Orfeu este întâmpinat de Caron, paznicul Infernului, care refuză să-l treacă râul, deși este înduioșat de cântul său. În ajutorul lui Orfeu vin chiar zeii, care îl ademenesc pe Caron. Orfeu cântă la harpa lui până când Caron cade într-un somn adânc. Actul IV începe cu rugămintea Proserpinei (adânc impresionată de muzica lui Orfeu) către Pluton, regele tenebrelor, de a-i îngădui Euridicei să revină în lumea celor vii. Pluton acceptă în final, însă numai cu îndeplinirea unei condiții: Orfeu va trebui să o conducă pe pământ fără să o privească nici măcar pentru o clipă. Fericit, Orfeu pornește urmat de Euridice spre a-și împlini visul. Pe drum, însă, temându-se că a fost înșelat de Pluton, nu se poate stăpâni și încalcă făgăduința, privind înapoi către iubita lui soție. Euridice dispare din nou din viața lui Orfeu, de această dată pentru totdeauna, întorcându-se în lumea umbrelor, acum de neclintit la invocațiilor acestuia. În actul V Orfeu se găsește din nou în pădurile Traciei, unde plânge pierderea soției sale. Singurul răspuns consolator este cel al nimfei Echo. Zeul Apollo, tatăl său, coboară din cer pe un nor, oferindu-i drept consolare, nemurirea. Ei pornesc împreună spre înălțimi, unde Orfeu va suspina veșnic, evocând-o pe prea-iubita sa Euridice. El va privi pentru eternitate strălucirea acesteia care a fost transformată într-o constelație.[42] Striggio și

[39] Denis Stevens, *The letters of Claudio Monteverdi*, Editura The Press Syndicate of the University of Cambridge, New York, 1980, p. 49.
[40] Vezi Arthur Jacobs și Stanley Sadie, *Book of Opera*, Editura Wordsworth, Londra, 1996, p. 21.
[41] Vezi Stanley Sadie, *Enciclopedia Ilustrata dell'Opera*, ediție italiană, trad. Roberta Bargellesi, Editura Logos, Modena, 2006, p. 26.
[42] Vezi George Constantinescu, *Splendorile operei – Dicționar de teatru liric*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2008, p. 263 și Stanley Sadie, *op.cit.*, p.29.

Monteverdi evită finalul tragic al vieții lui Orfeu în care acesta este ucis și decapitat, oferindu-ne, în schimb, un sfârșit într-o lumină optimistă.

Orfeu*: Sì non vedrò più mai*
de l'amata Euridice i dolci rai?
Apollo*: Nel sole e ne le stelle*
veggherai le sue sembianze belle.[43]

Libretistul Alessandro Striggio a fost fiul celebrului autor de comedii-madrigal Alessandro Striggio, aducându-și serviciile curții Gonzaga. Făcând parte dintr-o familie de muzicieni (mama sa, Virginia Vagnoli, era solistă și cânta la alăută) și-a petrecut copilăria în societatea înaltă a curții de la Mantua. Chiar dacă muzica era o parte importantă a vieții sale, el a urmat dreptul, pregătindu-se pentru a intra în slujba curții de Mantua, pe care a servit-o timp de douăzeci de ani. I-a fost oferit titlul de nobil de către ducele Vincezo Gonzaga, Alessandro fiind secretar al ducelui, ambasador al curții de Mantua la Milano și cancelar (până în anul 1628). În cele din urmă a fost ridicat la titlul de marchiz. Tânărul avocat Alessandro Striggio, diplomat de carieră, își face prima apariție publică într-un cadru artistic ca și interpret la violă într-un ansamblu orchestral cu măiestrie ales pentru festivitățile nupțiale ale ducelui Ferdinand al Toscaniei, din anul 1589. Cele mai cunoscute creații literare ale sale sunt legate de numele lui Claudio Monteverdi: este libretistul operei *L'Orfeo* și textierul baletului *Tirsi e Clori*.

Interesul său pentru muzică se manifestă pe tot parcursul vieții sale. În anul 1590 a contactat mai mulți editori pentru a publica postum ultima culegere de madrigaluri a tatălui său. Pe lângă colaborările cu Monteverdi, Striggio își manifesta interesul pentru muzică în cadrul organizației *Accademia degli Invaghiti* („Academia îndrăgostiților de arte frumoase"). Chiar și după ce Monteverdi a părăsit Mantua pentru a primi postul de capel-maestru la San Marco, Veneția, Striggio a continuat să păstreze legătura cu acesta. Se pare că Alessandro a fost autorul unei alte compoziții ale lui Monteverdi: cantata *Apollo,* a cărei partitură, din nefericire, s-a pierdut. Victimă a ciumei, își încheie viața în anul 1630, aflându-se în timpul unei misiuni diplomatice la Veneția.

Monteverdi și Striggio au avut o relație destul de apropiată, ambii fiind prezenți la cele mai importante evenimente muzicale. Într-o astfel de ocazie s-a născut și ideea celor doi de a compune o *favola in musica.* Evenimentul declanșator l-a constituit reprezentația, la Florența, a unui teatru muzical, fructul colaborării dintre Jacopo Peri și a lui Ottavio Rinuccini, intitulat *Euridice.* Este o formă incipientă a ceea ce urma să devină un gen muzical grandios – opera. Iată cum este prezentată relația celor doi (Striggio și Monteverdi) în varianta romanțată a biografiei compozitorului: „Alessandro Striggio, fiu de muzicant, nobil curtean și secretar cu mare influență la Curte, nutrea simpatie pentru Claudio încă de când tânărul violonist cremonez venise la Reggia."[44] Atunci când Monteverdi a preluat acest subiect în vogă în perioada respectivă, pus pe libretul lui Striggio, a adus pentru prima dată în operă o măiestrie care este păstrată cu toată convingerea de către creatorii de operă până în zilele de astăzi.[45] În scrisorile sale, Monteverdi i se adresa totdeauna lui Striggio prin următoarea succesiune de apelative: „Illustrissimo mio Signore e Padrone Colendissimo"[46] (Ilustrului meu Domn și Prea-respectatului meu Maestru [tr.n.]).

[43] Claudio Monteverdi; Alessandro Striggio, *L'Orfeo, favola in musica*, Apprello Ricciardo Amadino, Veneția, 1609 (fotocopie), p. 94.
[44] László Passuth, *op.cit.*, p. 224.
[45] Vezi Robert Donington, *Opera & its Symbols: the Unity of Words, Music and Staging*, Editura Yale University Press, New Haven & Londra, 1990, p. 30.
[46] Vezi Denis Stevens, *op.cit.*

„Libretul se concentrează asupra imaginii prototipale neoplatonice a soarelui ce simbolizează iluminare mentală și spirituală“[47]. Tipărit și distribuit în sălile de teatru ale acelor timpuri, „libretul permite publicului să urmărească versurile unei opere, sau traducerea lui în cazul reprezentațiilor într-o limbă străină. [...] De obicei libretul debuta cu o prefață dedicată angajatorului libretistului, urmată de un prolog care prezenta contextul în care avea să se desfășoare acțiunea operei. Urma apoi enumerarea personajelor, detaliile privitoare la schimbările de scenă [tablourile operei], dansurile ce urmau a fi vizionate uneori, unele observații asupra efectelor scenografice. În Italia, unde Biserica revizuia atentă textele operelor baroce în căutarea eventualelor pasaje blasfematoare, libretistul avea o obligație în plus: trebuia să-și declare devotamentul față de religia catolică a Romei.“ [tr.n.][48]

Bibliografie:

- Acsan, Ion – *Constelația corifeilor*, Editura Cartea românească, București, 1984
- Alighieri, Dante – *Divina Comedie*, trad. George Coșbuc, Editura Polirom, București, 2000
- Căpușan, Cornel – *Orfeu: motivul permanenței în lirica Renașterii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978
- Constantinescu, George – *Splendorile operei – Dicționar de teatru liric*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2008
- Drîmba, Ovidiu – *Ovidiu*, Editura Tineretului, București, 1960
- Doinaș, Ștefan Augustin – *Orfeu și tentația realului*, Editura Eminescu, București, 1974
- Donington, Robert – *Opera & its Symbols: the Unity of Words, Music and Staging*, Editura Yale University Press, New Haven & Londra, 1990
- Eliade, Mircea – *Mituri, vise și mistere*, trad. Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998
- Maxim, Ioan – *Orfeu, bucuria cunoașterii*, Editura Univers, București, 1976
- Negrescu, Dan – *Invariante clasice în literatura română*, Universitatea de Vest, Timișoara, 1995
- Negrescu, Dan – *Cultură și civilizație latină în cuvinte*, Editura Paideia, București, 1996
- Ovidiu – *Metamorfoze*, în *Opere*, coord. Andrei Țurcanu, trad. Ion Florescu, Editura Gunivas SRL, Chișinău, 2001
- Passuth, László – *Muzicantul ducelui de Mantaua*, trad. Alexandru Molnar, Editura Muzicală, București, 1968
- Pándi, Marianne – *Claudio Monteverdi*, trad. Constantin Olariu, Editura Muzicală, București, 1963
- Plutarh, *Despre muzică*, în *Arte poetice. Antichitatea*, Editura Univers, București, 1970

[47] Idem, *ibidem*, p. 30.

[48] Stanley Sadie, *op.cit.*, p. 27: „Il libretto permetteva al publico di seguire i versi di un'opera o, per le rappresentazioni in lingua straniera, la sua traduzione. [...] Solitamente, un libretto cominciava con una prefazione dedicata al mecenate del librettista, proseguendo con un prologo che illustrava il contesto in cui si svolgeva l'azione dell'opera. Seguivano l'elenco dei personaggi, i detagli sui cambi di scena, le danze che sarebbero state eseguite e, tavolta, alcune osservazioni sugli effetti scenografici. In Italia, dove la Chiesa controllava attentamente i testi delle opere barocche in cerca di eventuali passaggi blasfemi, il libretista aveva un obbligo in più: doveva affermarsi devoto alla religione cattolica di Roma.“

- Stevens, Denis – *The Letters of Claudio Monteverdi*, Editura The Press Syndicate of the University of Cambridge, New York, 1980
- Tartler, Grete – *Melopoetica*, Editura Eminescu, București, 1984
- Whenham, John, *Claudio Monteverdi: Orfeo*, New York, Cambridge University Press, 1986
- Vergiliu – *Bucolice*. *Georgice*, traducerea Sebastian Lascăr, Editura Mondero, București, 2008

Această lucrare a fost parțial finanțată din contractul (CCPE) European – *Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională*.

This work was partially supported by the strategic grant (CCPE) POSDRU/159/1.5/S/140863, proiect ID 12125 (2014) co-financed by the European Social Fund – *Researchers competitive at European level in the field of humanities and socio-economic. Multiregional research network*.

LE TOPOS DE LA *MATER DOLOROSA* DANS UN RÉCIT DE SYLVIE GERMAIN

Serenela GHIŢEANU
Petroleum-Gas University of Ploieşti

Abstract: The articles analyses La Pleurante des rues de Prague by Sylvie Germain by taking into account the use of a famous topos in Christian culture, mater dolorosa. This example of poetic prose describes the twelve appearances of a fabulous female character dwelling in Prague. Immaterial, but visible, huge, with a limping left foot, the heroine bears the suffering of the whole humanity and tries to console it. As the eternal Mother of human sorrow, she suggests and at the same time surpasses Virgin Mary through the concept of personal and collective memory. In this text, the duty people do by commemorating the victims of History and the anonymous people who remain disconsolate blends with the heroine's vocation for being the intercessor between two worlds which do not communicate much: God's world and people's world.

Keywords: poetic prose, Christian imaginary, personal and collective memory

La Pleurante des rues de Prague (1992) représente un cas particulier dans l'oeuvre littéraire de Sylvie Germain: un récit assez court de prose poétique, sans intrigue et développement épique. La perception du monde et du personnage désigné dès le titre appartient à un "moi" qui se refuse presque toute donnée référentielle. Le "je" soi-disant narrateur, car il n'y a pas de narration, renvoie à une femme qui a perdu son père et ensuite a été abandonnée, à un moment donné de sa vie, par son bien-aimé. Aucune autre référence sociale, sauf une, topographique, de la ville de Prague.

Sylvie Germain a vécu pendant sept ans à Prague, dans les années 80, et le souvenir de ce séjour se retrouve dans deux autres livres écrits par elle, les romans *Immensités* et *Eclats de sel*, qui puisent dans l'histoire de cette ville, avec un regard compréhensif et même amoureux. Dans cette trilogie pragoise, Sylvie Germain évoque ce pays étranger, à travers ses événements cruciaux et personnages mythiques, tout comme à travers ses artistes, encore plus qu'elle n'évoque la France dans le reste de ses romans.

Le récit *La Pleurante*…. est focalisé sur un personnage fantastique, la Géante claudicante, qui habite en même temps l'espace de la réalité- Prague, l'espace métaphysique de "l'invisible", d'un au-delà, et l'espace de la fiction (du livre). Elle fait ses apparitions (douze au total) dans les rues de Prague à l'improviste et elle disparaît ainsi qu'elle apparaît.

La description physique de cette femme est donnée au lecteur en bribes, parsemés au long de descriptions plus généreuses de l'endroit et du moment de ses apparitions. Elle surgit sous la brume ou la neige, dans une lumière vague ou dans l'air limpide, des paysages urbains dont Sylvie Germain offre des moments anthologiques de poésie. La Géante qui boite "n'a ni nom, ni âge, ni visage" (Germain: 16), son corps est "majestueux" mais aussi "massif", "disgrâcieux" (ibid: 17). Elle "boite fortement" (idem) mais "ne fait aucun bruit en marchant" (ibid: 18). Elle fait son apparition surtout dans des rues désertes, longeant des maisons anciennes, traversant le brouillard mais elle n'a rien d'un spectre pour autant car le je narrateur se déclare saisi, à sa première vue, d'un "étonnement" qui "relevait du mystère de l'enchantement"(ibid: 23).

Il n'y a pas de traces de ses pas mais la narratrice perçoit, néanmoins, "un très léger bruissement"(ibid: 30), dans lequel elle identifie "un pleurement très bas, un sanglot très retenu d'une infinie douceur"(idem). La Géante qui boite de son pied gauche ne pleure pas

pour elle-même car elle est "un être immatériel" (ibid: 32). Son corps est un lieu de "confluence d'innombrables souffles, larmes et chuchotements échappés d'autres corps (…) C'était la terre, des vivants et des morts" (ibid: 31).

Bien que visible, la Géante est impossible à toucher car elle porte "la douleur de tous et de toutes" (ibid: 32). Dans ce poids trop lourd de la souffrance humaine nous pouvons trouver une explication pour sa claudication, mais à la fin, la narratrice nous en donnera encore une.

La Géante incarne donc les sentiments de tous les inconsolés de la terre et de tous les temps. Sont évoquées quelques figures de victimes de l'Histoire, comme Bruno Schultz, artiste juif pragois tué dans la rue parce qu'il ne portait pas l'étoile jaune. Ou un garçon de sept ans qui mourut dans le camp de Térézin. Ou le sort de Jean Nepomucene, martyre pragois qui n'a pas voulu renier sa foi, chrétienne, et dont la langue reste intacte après sa mort tragique.

Le très long convoi de victimes de l'Histoire est traversé aussi par deux figures de l'histoire plus réduite, personnelle, de la narratrice. La mort de son père, après une maladie qui l'avait fait bien souffrir, et l'abandon de son bien-aimé sont deux épisodes qui émergent du passé grâce à la même Géante. Le visage du père agonisant "s'arracha soudain des plis de la robe de la géante claudicante"(ibid:53). Au-delà de sa disparition physique, l'image du père fait surface d'une manière suprenante et c'est en cela que la figue de la Géante est vraiment extraordinaire. Non seulement elle garde la souffrance des disparus mais en plus elle les fait se ranimer, elle les enlève à l'oubli total:"…lorsqu'elle sème sur son passage telle ou telle vision de visage, tel ou tel écho de voix…, c'est pour le faire battre comme un coeur nouveau-né"(ibid:55). Elle a même un comportement *maternel* envers cette inconsolation, sur lequel nous reviendrons:" …elle le reprend [le visage du père- n.a.], le réenfouit dans les plis de sa robe, et le berce avec plus de tendresse encore au rythme de sa marche"(idem).

Comme dans ses romans, dans *La Pleurante des rues de Prague* Sylvie Germain ne prêche pas une thèse religieuse. Dans sa littérature il y a un souci permanent en faveur de la nécessité d'une croyance, d'une vie chargée de spiritualité, surtout chrétienne. Elle l'accomplit à travers des allusions poétiques, à travers la revisitation de personnages et épisodes bibliques, à travers l'insertion et le commentaire de textes de divers poètes ou à travers de fables. Dans *La Pleurante*…, elle ne se pose plus la question pourquoi Dieu permet la souffrance des innocents, notamment des enfants, elle propose cette figure fabuleuse de la Géante qui incarne la souffrance des morts et des vivants, qui essaie de les caresser, elle est nommée "la peau du coeur humain"(Germain:58). Cette figure de femme rappelle assez vite la figure de la Vierge qui est présente dans la culture chrétienne depuis le Moyen Age sous le nom de "mater dolorosa". La Mère de douleur est représentée dans des peintures, des sculptures et des textes comme la Mère divine qui pleure la mort de son Fils, inconsolable dans sa souffrance *humaine*. Aucune révolte et aucune colère chez elle, la Mère de douleur devient la Mère de tous les chrétiens, Mère qui exprime seulement de l'amour.

La Géante imaginée par Sylvie Germain a des points communs essentiels avec la *mater dolorosa*: elle porte la souffrance de tous, morts ou vivants, elle est immatérielle mais visible pourtant pour ceux qui la (re)connaissent, ne serait-ce que dans ses rares Apparitions devant des moines et des enfants, elle est éternelle, et surtout elle est intermédiaire entre Dieu et les humains.

Le rôle de mère est souligné par la narratrice dans l'épisode où elle regarde la Géante embrasser pour quelques moments toute la ville de Prague: "Et elle souleva la ville, tout doucement. Elle la souleva comme une mère son enfant, et la posa sur ses genoux pour la bercer"(ibid:60).

Une suggestion qui renvoie clairement à l'imaginaire chrétien est le rapprochement fait entre les vêtements de la Géante et le voile qui a enveloppé le corps du Christ: "Tous les tissus qui vêtent son grand corps immatériel sont comme autant de suaires"(ibid:58).

Une autre suggestion est la question que se pose la narratrice si la Géante ne serait pas "l'écho lointain de la pitié de Dieu. Cette pitié immense, immense et incessante, qui parcourt le monde en suppliant qu'on la reçoive, qu'on écoute sa plainte"(ibid: 58-59).

Le pouvoir hors du commun de la Géante, qui vient de la substance divine qu'elle suggère, ce pouvoir caché derrière une apparence physique déconcertante, se révèle dans un moment de pure Grâce, où un cygne qui prend son vol traverse le corps…immmatériel de la Géante. Après cette interpénétration, l'oiseau se met à danser au ras des eaux d'un lac une danse qui exprime "l'émoi d'avoir senti s'irradier en lui le mystère de la pitié, - de la pitié pour toute chair de vivant, qu'elle soit d'homme ou d'animal"(ibid:77).

La force spirituelle de la Géante est mise en évidence encore lors du paysage désolant de banlieue pauvre qui est transfiguré après son passage :"Là où passe la Géante, la terre s'exhausse de l'oubli où nous la tenons, les choses s'arrachent à l'indifférence où nous les reléguons, la matière se montre, grenue, rugueuse, massive, poreuse, pétrie de temps, et tout prend une odeur, un goût, une présence"(ibid: 95-96). Il reste à l'homme de faire attention à ces signes et d'y répondre: "Nous nous tenons debout au coeur errant du monde, au seuil de la secrète gloire du monde"(Germain:96).

La Géante est avant tout faite d'amour et, en dehors de l'idée de la douleur du monde qui est portée et bercée par elle, c'est en cela que le personnage de Sylvie Germain se rapproche le plus de la *mater dolorosa*:" L'amour le plus profond, le plus patient et généreux, - celui de la tendresse, de la pitié qui fait miséricorde"(ibid:105).

L'élément moderne que Sylvie Germain ajoute à l'image de *mater dolorosa* est la capacité de la Géante d'incarner une mémoire collective: "Son corps de larmes et de mémoire"(ibid:47). Dans son ouvrage *La mémoire collective,* Maurice Halbwachs remarque le fait que "Pour que la mémoire des autres vienne ainsi renforcer et compléter la nôtre, il faut aussi, disions-nous, que les souvenirs de ces groupes ne soient point sans rapport avec les événements qui constituent mon passé. Chacun de nous, en effet, est membre à la fois de plusieurs groupes, plus ou moins larges" (Halbwachs: 46). La littérature de Sylvie Germain est pleine de références et d'histoires sur la Shoah, événement qu'elle n'a pas vécu, ni ses proches, puisqu'elle n'est pas Juive, mais qui reste une obsession de la conscience occidentale du XX-e. s. Les personnages que l'écrivaine française tente de sortir de l'oubli dans ses romans et récits sont le plus souvent des Juifs victimes de l'Holocauste. Ainsi, dans *La Pleurante des rues de Prague,* deux des trois disparus évoqués sont-ils des Juifs qui ont péri lors de l'Occupation en France un dans un camp d'extermination.

L'Histoire officielle, aussi correcte soit-elle, ne travaille pas au niveau des émotions et des tragédies personnelles, capables de sensibiliser les générations qui sont nées après la Deuxième Guerre mondiale ou la Shoah. Dans le même ouvrage, Halbwachs précise le rôle des historiens: "L'histoire, qui se place hors des groupes et au-dessus d'eux, n'hésite pas à introduire dans le courant des faits des divisions simples, et dont la place est fixée une fois pour toutes. Elle n'obéit pas, ce faisant, qu'à un besoin didactique de schématisation. Il semble qu'elle envisage chaque période comme un tout, indépendant en grande partie de celle qui précède et de celle qui suit, parce qu'elle a une oeuvre, bonne, mauvaise, ou indifférente, à accomplir"(Halbwachs:49-50). En ce sens, le besoin de remémoration des victimes et des rescapés aussi, en prononçant de plus en plus des noms concrets et des détails sur leur vie, est une démarche qui est devenue obligatoire pour la modernité.

L'oeuvre de Sylvie Germain plaide pour ce devoir de mémoire dans presque chacun de ses textes. Elle créé des personnages apparemment banals (ou rappelle des figures ayant existé réellement) qui, selon elle, font vraiment l'Histoire :"…quoi qu'en pensent les maîtres

et les puissants du monde, ce sont moins eux qui font l'Histoire que tous les petits, tous ces Très-Bas anonymes qui ont enduré, pâti l'Histoire, et en sont morts comme meurent les noyés, tout à la fois arrachés à leur séjour sur terre…"(Germain:69).

La Géante qui boite est soucieuse de la mémoire de ces victimes et laisse de côté les figures des héros officiels et les actes de bravoure :"Elle est la mémoire de la ville, - la mémoire côté ombre, celle des pauvres et des petits, de ceux et celles dont l'Histoire ne retient pas les noms et oublie les souffrances (…) Elle est la mémoire en guenilles, au ventre creux, aux yeux cernés,- mais au regard émerveillant d'humilité et de tendresse"(Germain: 114-115).

La seconde explication pour la claudication de la Géante est encore plus significative que la première, celle qui veut que la Géante boite à cause de la souffrance humaine qu'elle porte. La narratrice avance, à la fin, une idée qui revient au niveau spirituel notamment religieux: "…elle boite d'autant plus qu'elle ne parvient jamais à équilibrer le poids écrasant des crimes et des douleurs, du mal et malheurs, avec la pitié sans mesure qui émane de Dieu"(ibid: 125).

Nous revenons ainsi à l'emploi de la figure de la *mater dolorosa* sous la figure de la Géante. Comme la Vierge, qui est intermédiaire entre le Christ et les chrétiens, la Géante est vue également comme un personage intercesseur entre Dieu et les humains. Tout comme dans d'autres romans antérieurs, Sylvie Germain présente la figure de Dieu comme la divinité qui a besoin de l'amour de l'homme au moins autant que l'homme a besoin d'Elle et qui, en plus, serait la première à demander cette attention et de l'amour: "Le mot Dieu a la sonorité d'un tombeau vide vers lequel on se penche; le vide nous renvoie l'écho de nos appels (…) Cet écho ne provient pas de nous (…) car en amont de notre appel, (...), de la grande nuit du monde, déjà la voix de Dieu a retenti. Notre appel, que l'on croit initial, est en vérité toujours second"(ibid: 123-124).

La narratrice avait commencé par décrire le surgissement de la Géante dans le livre:"…elle s'est glissée", "elle s'est faufilée" (ibid: 13). Après douze apparitions, - douze comme le nombre des Apôtres du Christ- elle quitte le livre: "Elle a rejoint son élément: l'invisible qui nimbe toutes choses., l'immensité qui s'étend au revers de notre finitude…"(ibid: 116). Intermédiaire entre Dieu et les hommes, la Géante se trouve entre deux univers, appartenant à chacun d'eux, et essayant de mieux les relier.

La démarche d'écriture de Sylvie Germain n'est jamais seulement un beau fruit de l'imagination mais aussi un acte d'amour, de don envers ses semblables. Se souvenir et recréer la passé récent à travers l'écrit relève de la magie de la fable racontée mais aussi de la nécessité de prendre partie active à l'Histoire: "Tant qu'un souvenir subsiste, il est inutile de le fixer par écrit, ni même de le fixer purement et simplement. Aussi le besoin d'écrire l'histoire d'une période, d'une société, et même d'une personne ne s'éveille-t-il que lorsqu'elles sont déjà trop éloignées dans le passé pour qu'on ait chance de trouver longtemps encore autour de soi beaucoup de témoins qui en conservent quelque souvenir"(Halbwachs: 48).

Ouvrage analysé

Germain, Sylvie- *La Pleurante des rues de Prague*, Paris, Gallimard, Coll. L'Un et l'Autre, 1992

Bibliographie critique

Association Européenne François Mauriac, *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs. Textes réunis par Toby Garfitt*, Paris, L'Harmattan, 2003

Goulet, Alain, *Sylvie Germain: oeuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, L'Harmattan, 2006

Halbwachs, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, PUF, 1950

Koopman-Thurlings, Mariska, *Sylvie Germain. La Hantise du mal*, Paris, L'Harmatan, 2007

***Sylvie Germain et son oeuvre. Textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan,* EST Samuel Tastet Editeur, 2006

THE MYTH AND LITERATURE: THE LEGEND

Alina Luciana OLTEAN
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: The man has always felt the need to provide a sense of natural phenomns that have conditioned existence. Interpreted them, gave them a name and found an explanation. The myths, legends and fairy tales, which formed a link between man, nature and its relationship with unexplained phenomens it"s been often considered magical. Our history has plenty of heroic deeds, our beautiful country are large, our habits are quite picturesque and poetic, so that we can find in ouri writing ".

Keyword: myth, legend,history, literature, magical

Omul a simțit mereu nevoia să ofere un sens fenomenelor naturale care i-au condiționat existenta. Le-a interpretat, le-a dat un nume si le-a găsit o explicație. Astfel au luat naștere miturile, legendele si basmele, care au format o legătura între om, relațiile sale cu natura si fenomenele inexplicabile, considerate deseori magice. „Traducțiile nu fac o literatură. Noi vom progoni cât vom putea această manie ucigătoare a gustului original, însușirea cea mai prețioasă a unei literaturi. Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și de poetice, pentru ca să putem găsi și la noi sujeturi de scris".[1]

Problema anteriorității relative a poveștii, a legendei sau miturilor este una din cele mai discutate în cursul secolului al XIX-lea. Mult timp, s-a admis că la origine a fost mitul, că legenda a fost o deformare a acestuia, confirmată prin poveste. „Este evident că povestirea înseamnă mai degrabă o recreare populară, iar literatura scrisă, una a minorității cultivate. Or, de multe ori, de exemplu la greci, persani sau hinduși, literatura conține și mitologia, în sens de culegere de mituri și de legende transmise prin scris."[2]

Termenul de mit provine din cuvântul francez „mythe" și din cuvântul neogrecesc „mythos", care înseamnă povestire sau legendă. Este un concept polisemantic. Mircea Eliade a analizat variate înfățișări ale acestuia „Mitul povestește o istorie sacră; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul începuturilor. „Mitul relatează o întâmplare sacră, adică un eveniment primordial care s-a petrecut la începuturile Timpului. Relatarea unei întâmplări sacre echivalează însă cu dezvăluirea unui mister, pentru că personajele mitului nu sunt ființe umane, ci zei sau Eroi civilizatori, așa că gestele lor sunt asemenea unor taine, pe care omul nu le-ar fi putut cunoaște dacă nu i-ar fi fost dezvăluite. Mitul este deci povestea a ceea ce s-a petrecut in illo tempore, relatarea a ceea ce zeii sau ființele divine au făcut la începuturile Timpului."[3] Altfel zis, mitul povestește cum, mulțumită isprăvilor ființelor supranaturale, o realitate s-a născut, fie că e vorba de realitatea totală, Cosmosul, sau numai de un fragment: o insulă, o specie vegetală, o comportare umană, o instituție. E așadar întotdeauna povestea unei faceri: ni se povestește cum ceva a fost produs, a început să fie. Fiind considerat adevărat mitul avea cu precădere o funcție inițiatică, conținutul său fiind sacru, exemplar și semnificativ. Basmul, în schimb este o degradare a sacrului sau poate un dublet facil al mitului și al ritualului de inițiere. El repetă pe un alt plan

[1] Mihail, Kogălniceanu, Introducție la Dacia literară, 1840
[2] Arnold van Gennep,Formarea legendelor, trad. Lucia Berdan, Crina Ioana Berdan, Editura Polirom, Iași, 1997, p.44
[3] Mircea Eliade, Sacrul şi profanul, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007,p.73

şi cu alte mijloace scenariul exemplar de iniţiere, prelungeşte iniţierea la nivelul imaginarului. Această degradare nu a fost însă ireversibilă. În Evul Mediu, se poate vorbi chiar de o constantă nostalgie a „întoarcerii la origini", toate grupurile sociale adoptând un mit al originii, al condiţiei sau vocaţiei, în fond, un model exemplar considerat demn de a fi cunoscut şi urmat. Acesta este și momentul genezei baladei despre Meșterul Manole. De altfel, multe simboluri și mituri vor fi redescoperite prin intermediul operelor literare. Mitul nu vorbește decât despre ceea ce s-a întâmplat realmente, despre ceea ce s-a întâmplat pe deplin. Personajele miturilor sunt ființe supranaturale."[4] În accepția lui Mircea Eliade, mitul povestește o istorie sacră; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, în timpul fabulos al „începuturilor". general miturile s-au transmis diferitelor popoare prin tradiție orală sau fragmentar ca părți ale unor opere literare culte. Putem aminti Epopeea lui Ghilgameș la asiro-babilonieni, Mahabharata și Ramayana la indieni, Iliada și Odiseea de Homer, Teogonia lui Hesion la greci, Eneida lui Vergiliu la romani, Vechiul Testament în literatura ebraică, etc.

În limba latină termenul de „legendae" înseamnă poveste sfântă, narațiune în care se povestesc viețile sfinților, ale eroilor mitici sau mitizați. Legenda e definită ca specie a literaturii populare, în versuri, dar mai ales în proză redusă ca dimensiune în care prin evenimente miraculoase sau chiar fantastice tinde să dea o explicație cauzată unor fenomene, întâmplări, caracteristici ale plantelor, animalelor, omului, etc. Elementele fantastice și miraculoase din legende sunt axate pe fondul real al unor întâmplări istorice sau pe miezul imaginar al unei întâmplări mistice. Legendele nu erau considerate ficțiuni ca basmele ci erau crezute ca adevăruri suficiente de natură cvasiștiințifică pentru înțelegerea și explicația fenomenelor naturale și sociale.

„Narațiunea de orice fel (mitul, legenda, basmul, cântecul epic) este un exercițiu al memoriei colective, iar acest exercițiu se săvârșește la modul prezent, adică în fața unui public avid de cunoaștere și după regulile stricte ale ritualului specific acestui mod de expunere. El este astfel structurat, încât să îmbine informația minimă, dar de interes general, de aceea transpusă în tipare convenționale, cu emoție și cu fantezie inventivă."[5] Pentru a înţelege lumea în care trăieşte, pentru a se familiariza cu ea, omul îşi construieşte un model al acesteia, un dublet fictiv compus din elemente înzestrate cu semnificaţii multiple. Universul fizic este preluat de universul mental şi restructurat, pentru ca mai apoi lumea să devină copia extinsă a microuniversului uman. Clasarea valorică a elementelor se face pe principii dualiste: Fârtate/Nefârtate, binecuvântat/blestemat, erou/antierou etc. Totul capătă consistenţă prin organizarea în structuri ale imaginarului, locurile intangibile fiind trecute pe harta narativă şi populate. Absorbţia informaţiilor contextuale presupune selecţia, prelucrarea şi reconfigurarea istoriei iniţiale şi transformarea ei într-o poveste generică. Oricum, manifestarea discursivă de suprafaţă se găseşte la întâlnirea a două falii temporale - acum şi atunci -, cu profunde implicaţii mentalitare şi naratologice; legenda se pretează la fel de bine interpretării în cheie filozofică sau psihologică.

„Termenul de *legendă* este de proveniență cultă și a fost introdus în secolul al XIII-lea de Iacobus de Voragine în *Legenda aurea*. În cultura românească a fost adoptat în secolul trecut, confundat uneori cu termenul de basm cuprinse cu genericul poveste".[6] Legenda este urmaşa de fapt a mitului, basmul vine să reîntregească atmosfera fantastică nu prin proiecţia supranaturalului în real ci, prin alternanţa acestora, luându-şi drept model întemeietor ritualul. Asistăm la preluarea motivelor de către unele teme populare, rezultând creaţii tradiţionale,

[4] Mircea Eliade, Aspecte ale mitului, Editura Univers, București, 1978, pag.5-6
[5] Arnold van Gennep,Formarea legendelor, trad. Lucia Berdan, Crina Ioana Berdan, Editura Polirom, Iași, 1997,p.5

[6] Ovidiu Bârlea, Folclorul românesc, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p.45

care vor fi, la rândul lor, prelucrate prin basme. Trecerea de la mit la folclor s-a efectuat prin demitizare, creaţiile epice folclorice au preluat numeroase valori. Basmele prezintă absurdul indus de mit în formula iniţială şi cea finală. Eroii basmelor sunt cei care reflectă trăsăturile eroului mitic.

În general legendele transmit informaţii despre momentele şi împrejurările în care a luat naştere o cetate, un oraş, o vieţuitoare sau o plantă, despre evenimente istorice deosebite ori despre fapte ieşite din comun ale unor personalităţi, fapte care au căpătat „aură de legendă". Din diferite motive s-au ţesut adevărate legende în jurul unor personalităţi ca: Alexandru Macedon, Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul, Dragoş Vodă, Vlad Ţepeş, etc. Mult timp legendele au circulat pe cale orală, apoi scriitorii l-au preluat amplificând singurele de adevăr şi au creat legenda cultă.

Problematica abordată e diversă. Ea are o sferă de cuprindere foarte largă, de la elemente cosmice şi sociale la tradiţii şi nivele de civilizaţie, de la forme de cultură şi evenimente istorice la credinţe şi virtuţi general umane. Temele cele mai frecvente sunt: dragostea pentru vatra strămoşească, prietenia, sentimentul iubirii, sacrificiul pentru binele celorlalţi, admiraţia şi preţuirea marilor personalităţi pentru faptele lor exemplare. De orice fel ar fi, legenda se deosebeşte de basm şi mit prin destinaţia sa explicativă. Ea individualizează sau localizează un fapt, care contribuie la precizarea unei origini: originea unei construcţii, a particularităţilor unei persoane, forme de relief, stânci, izvoare sau a unor obiceiuri populare. Dimpotrivă, acţiunea basmului sau a mitului se plasează oriunde, ea păstrând un caracter vag cu privire la spaţiul şi timpul celor povestite.„În epoca noastră apărut o mare pasiune pentru poezia populară. Deosebirea dintre poezia populară şi cea cultă este confirmată odată pentru totdeauna la toate popoarele şi în toate regiunile, semnificând că în genul epic faptele şi istoriile trezesc un ecou menit să aibă larg răsunet şi să pătrundă în popor cu voia sau fără voia acestuia, fără a întâmpina greutăţi, atât de pur, atât de inocent, atât de fidel sunt reţinute faptele, istoriile, doar de dragul lor, reprezentând un preţios bun colectiv din care se împărtăşeşte fiecare; spre deosebire de poezia cultă care tinde să exprime o singură fiinţă omenească ce îşi dezvăluie sufletul, îşi răspândeşte în lume părerea şi experienţa despre universul vieţii, fără a fi pretutindeni înţeleasă sau fără a vrea să se facă înţeleasă de oricine".[7]

Literatura română e bogată în legende populare şi culte, multe dintre ele cu subiecte religioase, istorice şi geografice. În literatura română legenda istorică a fost impusă de Dimitrie Bolintineanu. Volumul său Legende istorice aduce în scenă personalităţi precum: Mircea cel Bătrân, Ştefan cel Mare, Vlad Ţepeş, Neagoe Basarab, Petru Rareş, Mihai Viteazul,etc. În literatura română contemporană s-a continuat tradiţia cultivării acestei specii în special a legendei istorice şi geografice. Legătura dintre mit şi literatură e pe planul „existenţei" spirituale, datorită căruia omenirea a ajuns la conştiinţa identităţii de sine, delimitându-se de natură.

Mircea Eliade susţine că în civilizaţiile primitive „mitul exprimă, scoate în relief şi codifică credinţele."[8] În compoziţia unui mit intră un mister genetic, un adevăr aprioric şi o tehnică a povestirii orale, fapt ce îl dovedesc toate operele literare care au la bază un mit indiferent care ar fi acela.

Pentru Claude Levy-Strauss, mitul „este produsul imaginaţiei creatoare a omului primitiv, a cărui gândire sălbatică îşi construieşte modele logice de cunoaştere şi de integrare prin cunoaştere în viaţa naturii."[9]

Călinescu împarte miturile româneşti în patru tipuri fundamentale:

-mitul Zburătorului-mitul erotic

[7] Iacob şi Wilhelm Grimm, Idei despre raportul dintre legendă, poezie şi istorie,1808
[8] Mircea Eliade, Aspecte ale mitului, Ed.Humanitas, 1999, Bucureşti, p.13
[9] Claude Levi-Strauss ,Antropologie culturală, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1988, p.28

-mitul Traian și Dochia-mitul etnogenezei românilor
-mitul Meșterul Manole-mitul estetic
-mitul Mioriței-mitul existenței pastorale.[10]

Stabilite de G. Călinescu miturile fundamentale sunt analizate din perspectiva istoriei literare, după preferințele scriitorilor și ale filozofilor și în funcție și de epocă. Ceea ce e era fundamental în contextul cultural românesc al sec. al XIX-leași începp. sec.al XX-lea devine secundar spre sfârșitul lui și începutul secolului XX.

Iulian Boldea face un studiu despre cartea lui Silviu Angelescu[11]unde se creează un paralelism între mit ca o expresie a unei valori și experiențe religioase și literatură ca expresie a unei valori estetice, ca atare echilirul social va fi rupt și nu va fi refăcut cele două concepte sunt astfel opuse.

Georges Dumezil la începutul lucrării sale *Mit și epopee* recunoaște că astăzi noi nu ne cunoaștem miturile decât prin intermediul literaturii. Raporturile literaturii cu mitul sunt destul de complexe: literatura împrumută, asimilează,transformă, dar și creează mituri.Preluat de literatură, mitul se regăsește la baza tuturor marilor teme ale literaturii, care nu fac decât să dezvolte, cu posibilitățiile ce-i sunt proprii, meditația asupra experiențelor umane: „ pentrua obține o anumită viziune și efectul estetic corespunzător, literatura împrumută tipuri de personaje, teme, motive, imagini, simboluri proprii mitului, împrumută o dată cu acestea, ceva din dimensiunea sacrului acreditat de mit”.[12]

În literatură, mitul ține de o istorie cristalizată, de obicei, într-o imagine prestigioasă și exemplară, deoarece rezumă spiritul cel mai profund al unei culturi. Gândirea mitică e una arhetipală, operează cu arhetipuri sau prototipuri, orice povestire, orice imagine descinde dintr-un arhetip. Conceptul de arhetip a fost creat de Platon și înseamnă primordial, originar. Mitul este o imagine artistică multidimensională.

Bibliografie:

***_Legende populare românești_, Editura pentru literatură, București, 1966
Angelescu, Silviu, *Mit și literatură*, București, Ed. Univers, 1999
Bârlea, Ovidiu, *Folclorul românesc*, I, Editura Minerva, București, 1981
Benoist, Luc, *Semne, simboluri şi mituri*, Editura Humanitas, București, 1995
Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până astăzi*, Ed.Minerva, București, 1982,
Gennep, Arnold van, *Formarea legendelor*, trad. Lucia Berdan, Crina Ioana Berdan, Editura Polirom, Iași, 1997
Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978
Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*,Editura Humanitas, București, 2007
Levi-Strauss , Claude, *Antropologie culturală*, Ed. Meridiane, București, 1988,
Perian, Gheorghe, *Literatura în schimbare*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010

[10] G.Călinescu, Istoria literaturii române de la origini până astăzi, Ed.Minerva, București, 1982, p.56
[11] Iulian Boldea, în Concepte și imagini critice(Silviu Angelescu,Portret literar),în rev.„Apostrof”, Anul XXIV, 2013, Nr.4(275)
[12] Silviu Angelescu, Mit şi literatură, Bucureşti, Ed. Univers, 1999, p.32

OTHERHOOD, DEATH AND THE REMAKING OF AN IDENTITY IN TONI MORRISON'S "UNBALANCED" WORLDS

Daniela-Irina DARIE
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: s Toni Morrison conjured, "There was something so valuable about what happened when one became a mother. For me it was the most liberating thing that ever happened to me. . . . Liberating because the demands that children make are not the demands of a normal «other.»."[1] *It is the force demonstration of a writing which explores burdens and suffering, the dark hallow of an inner turmoil sometimes bordering insanity, sometimes bordering self-dissolution, but also, sometimes giving birth to higher worldviews, reshaping the unknowable through death and living. The precarious balance between living with guilt and the guilt of living takes Morrison's female "explorers" beyond themselves, in order to become sacrifices of their own determination. The multiple expressions of motherhood and womanhood are therefore dangerously juxtaposed in Beloved, Sula, Song of Solomon, A Mercy, and Paradise, declining the chanced appeal to the silence of the mind. The constructs against which Morrison's heroines are defined are enrooted in African myths and human sacrifices reasoning for the breaking of the chains or the engulfing mysteries of insanity.*

Keywords: Motherhood, black womanhood, myth, alternative realities, trickster

The Black Woman, according to Joyce Ladner, *suffers from the twin burden of being Black and female*. [2] It is a double jeopardy which has haunted, tormented, and also, paradoxically, liberated black women.

Sethe (*Beloved*, 1987) is, first of all, a traumatized human being. Having lost her mother before the age of twelve, Sethe has been moving in a closed continuum between the lack of knowledge of her mother and the social obliteration as a generalized experience of a slave in South Carolina. The cycle of a-socialization was doomed to trigger a kind of disjunction[3] between the self in searching for wholeness and the restricted role of the mother.

Sethe is also a mother, shackled by the lack of communication and experience with the real life to a role which must obliterate her individuality as a woman, the recourse to black identity and slavery markedly constricting her sum of choices to the only one redeeming her children: death as a rebirth. The killing of her first child becomes the sign and substance of her love, and in a reconstructed reality, her murder becomes the absolute question of re-creating the interplay of identity and non-being.

Motherhood comes as an experience of the psyche's total surrender to a belief containing the good not to be found in the surrounding reality. Sethe chooses to end the life of her children in order to ensure them a better place. This is the ultimate alteration of the maternal complex, brought by the realization of one's lack of humanity. She seems to believe

[1] Bill Moyers, *Toni Morrison: On Love and Writing*, presented by WNET/New York and WTTW/Chicago, 1990, Public Affaurs Television, Inc., reprinted by Truthout, 3 May, 2012, http://truth-out.org/video/item/8886-toni-morrison-on-love-and-writing.

[2] Ladner Joyce, *Tomorrow's Tomorrow*. Garden City, NY: Anchor, 1972.

[3] Sandra Mayfield, *Motherhood in Toni Morrison's Beloved: A Psychological Reading*, *Journal of Scientific Psychology*, January 2012

that she is assisting their passage into another state of being, [4] whose core is made more appealing by the hope of liberty.

Her identity is limited by her choices to the reign of motherhood, and her psyche will from this moment onward oscillate between motherhood and childless. This conflict will trigger the incidence of the Child, the life-consuming child who would seek revenge altering Sethe's perception upon the world. The aftermath of her murder will find Sethe still limited to the matriarchal complex, unable to view herself as a more laborious concept; she denies herself an identity as Sethe. It is Paul D the one called to show her the limitless vision of a Sethe exiting for herself, and not for her children. In Paul D's recognition that he wants to build a shared past with Sethe, she will finally be able to recover her Ego, by referring to the Other. But it takes the intervention of a man, the second half of Jung's androgen, to construct a whole being, because, as Paul D says:

«(…) me and you, we got more yesterday than anybody. We need some kind of tomorrow». He leans over and takes her hand. With the other he touches her face. «You your best thing, Sethe. You are.» His holding fingers are holding hers. «Me? Me?». [5]

Seethe, the mother, hears hummingbirds, the flight as a return to the ancestral origins of Africa, and her child's death becomes the perfect escape into the world where their ancestors would be free. The myth of the flight, whether in a symbolic form, or in human forms, will frequently occur in the works of Toni Morrison, signifying as in Sethe's psyche, the last resort to a recognition of the self.

The Sethe found by Paul D after eighteen years is a flame of passionate motherhood. She loves her second daughter, Denver, so much that the male protagonist is intrigued by her depth of feeling. And his wisdom as a slave tells him:

Risky. For a used-to-be slave woman to love anything that much was dangerous, especially if it was her children she had settled on to love. The best thing, he knew, was to love just a little bit; everything, just a little bit, so when they broke its back, or shoved it in a croaker sack, well, maybe you'd have a little love left over for the next one. [6]

Sethe reaches an equilibrium between Paul D and Denver and the reconstruction of the self seems to finally set the equation of meaning. At least, the determination to conjure a peace of mind seems to "dwell" in Sethe's psyche. But the mental processes are not so easily disarmed and the past returned to haunt the killer/liberator mother. The murdered child returns and with her, the Jungian shadow inhabits the empty place in the motherly heart, the empty place in which the turmoil oscillates between reason and insanity. In this place, in the dark abyss of the subconscious, the image of the past, the crime and the lost love are trying to reconcile with each other.

For Sethe, Beloved is her daughter returned from the land of the lost to give her the chance of justifying her extreme measure in bestowing a sense of freedom. For Paul D, Beloved is a psychological figment of a turned-apart world in which reality is ultimately altered under the tension of inner forces.

Sethe sees in the second Beloved a new chance to happiness and fulfillment of her meaning as a mother.

---

[4] Carmen Gillespie, *Critical Companion to Toni Morrison. A Literary Reference to Her Life and Work.* New York: Infobase Publishing, 2008, p. 30.

[5] Toni Morrison, *Beloved*, Penguin Group, Penguin Putnam Inc., New York, USA, 1998, p. 273-274.

[6] *Idem*, p. 45.

Beloved, she my daughter. She mine. She come back to me of her own free will and I don't have to explain a thing... My plan was to take us all to the other side where my own ma'am is. They stopped us from getting there, but they didn't stop you from getting here. Ha, ha.[7]

The shadow appears in beloved as an all-devouring malignant entity, seen alternatively as a construct of Sethe's psyche, or as a real human, escaped from the ship of slaves. It could be perceived as a symbol of the past, but all the same as a doppelganger of Sethe, of the mother guilty of killing her child, a non-force trying to effect the purgatory of a dissociated mind.

Beloved is *the trickster, the undifferentiated psyche which hardly left the animal level*[8]. Seethe perceives Beloved as a type of reality, one which, despite challenging the knowledge of her death, succeeds in breaking down the barriers of Sethe's rationality, and embodies a real person. The trickster Beloved represents the altered personality of Sethe, or the demon returned to take revenge, even a human being saved from the Middle Passage. Whatever her shapes as a trickster, she does have some therapeutic characteristics: her devouring of Sethe triggers the awakening of Denver, the symbol of the future

The fear that destabilizes Eva Peace, in *Sula* (1975), is the other side of this coin of motherhood; the one of returning to the state of simple and exclusively mother, a bond that would trigger, so Eva fears, her dysfunctional identity. Asked what determined her decision to kill Plum, she answers: "(…) Being helpless and thinking baby thoughts... and messing up his pants again… I had room enough in my heart, but not in my womb... I birthed him once. I couldn't do it again."[9]

Both Sethe and Eva are absorbed by forces beyond their control. [10] And their excessive and abnormal love, a love born in the darkness of sub-human will and fight for a inner strength, will end up in the same extreme act, the murder of a child. Eva sacrifices part of her body in order to feed her family, Sethe sacrifices her entire mind in order to ensure a free life for her child. Sethe is a sublimated Eva, through which the hardship and the engulfing injustice of the slavery become the darkness beyond which the human spirit and mind can no longer maintain their integrity.

One of the most deliberate and strong images in African American literature is that of the "outraged mother." She "bears witness" to the drama of African American people, robbed by their individuality, their past and their voice. This mother is the symbol of the battle, a battle for the survival of a black identity. She is the law, the scribe and the army of a nation, and she will never cease to outcry the despair of her without-history children.

One of the most imposing of all outraged mothers in fiction, Pilate embodies the heroism, self-sacrifice, and the supernatural attributes of her historical and mythical counterparts.[11]

---

[7] Toni Morrison, *op. cit.*, 1998, p. 124.

[8] Carl Gustav Jung, *Archetypes of the collective unconscious*, in: *Collected Works of C. G. Jung*, Vol. 9, Part 1, 2nd ed., Princeton: Princeton University Press, 1968, pp. 3-41, quoted in http://www.voidspace.org.uk/psychology/jung_abstracts.shtml.

[9] Toni Morrison, *Sula*, New York: New American Library, 1973, p. 71-72.

[10] Laurie Vickroy, *The Force Outside/The Force Inside: Mother-Love and Regenerative Spaces in Sula and Beloved*, in Marla W. Iyasere, ed., *Understanding Toni Morrison's Beloved and Sula, Selected Essays and Criticisms*, 2nd volume, New York: Whiston Publishing Company, 2000, p. 298.

[11] Joanne Braxton, *The Outraged Mother*, reprinted from *Wild Women in the Whirlwind: Afra-American Culture and the Contemporary Literary Renaissance*, eds. Joanne M. Braxton and Andre Nicola McLaughlin, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1990, *S&F Online*, www.barnard.edu/sfonline.

Pilate (*Song of Solomon*, 1977) exists through herself, she doesn't need a man or a social kinship because she has the strength and the inner resources to live in a world constructed by herself only for herself. The woman without a navel is "believed to have the power to step out of her skin, set a bush afire from yards, and turn a man into a ripe rutabaga—all on account of the fact that she had no navel."[12]

Her entire personal history is in a brass box worn as an earring. Her clothes are symbols of her resolute distancing from men and women alike. Long-sleeved, long-skirted dress, unlaced men's shoes, a non-feminine, and yet non-masculine attire, marking only the belonging to human race, as an androgyny's would. She has chosen a lover, as an in-breeder in searching for the perfect heritor, from a "colony of Negro farmers on an island off the coast of Virginia," and when she became pregnant, she "refused to marry the man" in order to protect the secret of her continuous flesh. Her fierce independence is the gate to her individuality, an individuality rooted in a deep sense of her own self. She doesn't need to measure against somebody, or against the scale of a social group because all the knowledge is in herself. She is the feeler, not the interpreter. The darkness in Pilate's heart is a too-bright light, at the perception of which the human eye recoils within itself.

But deep inside her incomprehensible soul reside the power of a goddess, a mother earth, an ancestral matriarchal symbol. When danger threatens her daughter, Pilate becomes a fearful force of nature, defending Hagar with all her determination sublimated from her motherhood, a motherhood which obliterates any other motivation or restrain engaged in the self-preservation.

[A]pproaching the man from the back, she whipped her right arm around his neck and positioned the knife at the edge of his heart. She waited until the man felt the knife-point before she jabbed it skillfully, about a quarter of an inch through his shirt into the skin. Still holding his neck, so he couldn't see but could feel the blood making his shirt sticky, she talked to him. [13]

The knife becomes a symbol of will, a skill driven by determination and the desire of protecting the child. The mother in extreme anguish, but a mother with the wisdom and the desire to make the enemy comprehend that he is the source, and the source can always be constrained between boundaries of human volition instead of being destroyed.

Women are foolish, you know, and mamas are the most foolish of all. And you know how mama's are don't you? You got a mama, ain't you? Sure you have, so you know what I'm talking about… We do the best we can, but we ain't got the strength you men got… You know what I mean? I'd hate to pull this knife out and have you try some other time to act mean to my little girl. Cause one thing I know for sure: whatever she done, she's been good to you. Still, I'd hate to push it in more and have your mama feel like I do now…[14]

And in *Song of Solomon*, Morrison depicts a woman who, out of her absolute kindness, had nothing. She gave everything away, and "while she looked as poor as everyone said she was, something was missing from her eyes that should have confirmed it."[15] The gesture of giving is sufficient enough for assuring the frame in which Pilate's contribution to the Other's welfare could be delineated. But despite her benefactions, despite her openness to

[12] Toni Morrison, *Song of Solomon* , New York: Random House, 1977, p. 95.
[13] Toni Morrison, *op. cit.*, 1977, p. 93-94.
[14] *Idem*, p. 94.
[15] *Idem*, p. 39.

others' impoverished present, despite her freely assumed engagement in searching for an investment of her power and abnegation, Pilate is too different, too hard to convey in a sum of simple characteristics. She is somehow above and beyond common suppositions about your generous neighbor.

And as Morrison reminds us, "women who are self-assured and independent are actually feared, shunned, and treated as though they are evil." Pilate will be perceived as alienated, even her symbol of belonging to a different realm will imprint unto her the deep scars of lack of human understanding. So in trying to share her wisdom, wisdom so ancient as to become archetypal, Pilate remains in the primal soliloquy of motherhood and womanhood.

One of Morrison's "good, normal, loving" mothers, *minha mãe*[16] (*A Mercy*, 2008), decides to send away her daughter, hoping she would prevent the sexual abuse hovering upon her destiny. But the mother, as pure and motherly her reasons may have been, in her lack of communication triggers a negative, long-pervading and mentally-abusive response in her daughter, who translates and internalizes the sacrificial liberation as abandonment. The sorrow and the deep wound opened in the girl's soul becomes obvious in the repetition of the pronoun *me*, like an incantation conjuring up the revision of her psychological imprint.

(…) forever and ever. Me watching, my mother listening, her baby boy on her hip. Senhor is not paying the whole amount he owes to Sir. Sir saying he will take instead the woman and the girl, not the baby boy and the debt is gone. A minha mãe begs no. Her baby boy is still at her breast. Take the girl, she says, my daughter, she says. Me. Me.[17]

Being both slaves, the options are close to zero for the mother. But, because she acknowledges that *Sir* has "no animal in his heart."[18] There was a chance her daughter to be saved from a destiny resembling hers: rape, cruelty, and lack of horizon. Florens is too young to understand the sacrifice her mother was forced to assume, as the renunciation to a child is a torture of the mind not for the strongest, but for the handicapped souls. Perceiving the estrangement from her mother as a stern abandonment, Florens will preserve for her entire life an altered perception of what it means to be a mother, a nourisher and a provider: "mothers nursing greedy babies scare me. I know how their eyes go when they choose (…). Holding the little boy's hand." [19] *Minha mãe* keeps the infant with her, even if the choice is the most painful and tormenting decision a woman could make. And one that will mark them both, mother and daughter, for life. The mother will never escape the feeling of guilt, anguish and integrity, she will remain forever haunted by the desire to explain her reasoning, her "abandoning her daughter." Florens' mind and soul will be all her life obliterated by the anguish of having children, and being forced to abandon them.

Florens' mother is a prototype of the enslaved black mother, a mother deprived by her motherhood, with a truncated spirit and a vicious need to turn against her own psyche. The lack of confidence in herself and in any kind of relationship will exacerbate the maternal complex conjuring the insanity of her mind. The jealousy deeply embedded in her heart from that moment in which her mother said "take her..." will culminate in violence, violence against a child, a surrogate of the brother for which "she was traded," or so she thinks. The child becomes a competitor, challenging for the second time in her life, her right to love and to be loved. Because she fears the danger of being once again banished. From the moment she sees the boy, Florens predicates: "This happens twice before. The first time it is me peering

[16] *minha mãe* = Portuguese for *my mother*.
[17] Toni Morrison, *A Mercy*, New York: Alfred A. Knopf/Random House, Inc, 2008, p. 7.
[18] *Idem*, p. 163.
[19] *Idem*, p. 8.

around my mother's dress hoping for a hand that is only for her little boy…. Both times are full of danger and I am expel."[20]

This reiteration of the "abandonment" which is not an abandonment, in the proper sense, but only the altered perception of the pain of a hurt girl, a scared, lonely and eventually psychologically deformed human being, this second treason is undoubtedly the triggering element of a chain of violence with roots in the first gesture of the *Minha mãe*, the enslaved mother trying to save both her children in the only way she knows how. Denying them and in this way denying herself.

Florens evinces a disturbed perception of the reality presented to her troubled psyche, her own memories and reliving the past experiences determining her to transfer upon the boy her feelings from the past: "He is silent but the hate in his eyes is loud. He wants my leaving. This cannot happen. I feel the clutch inside. This expel can never happen again."[21]

Florens will hurt the boy, the brother of the past, because he is competing with her for a share in the affection that should be exclusively hers. In her trying to overcompensate for her life lacking in motherly safety and warmth, she sees the same kindness her mother exhibited for the younger child as reflected in the relation of Florens' lover and the abandoned boy. And Florens is unable to sustain one more shock of alienation, as she perceives in her distorted reality. She snaps. What she couldn't do to her brother, because she was still young, innocent and sane, she tries to inflict upon his surrogate. And paradoxically, the lover's rejection of Florens takes place "not because he favors the boy but because he has seen the violence inside her, bred and fostered within slavery and that system's forcible abandonment by her mother."[22]

In her mother's attempt to save Florens, as in her lover's enterprise in expressing pure kindness, we find a drama of sacrificial depth, and the depth of the rupture resides in the acknowledgement of not ever knowing the true valences of the gesture will be correctly understood.

And as the reader learns, the fear of the misunderstood mother was not without reason. Florens sees the event in the past as the locus of her incipient destruction. She considers her mother responsible for the evil brought upon her by a life of unsuccessful relations. She is contextualizing in the light of the out-rootedness, and the causal factor in triggering hatred and lack of communication is the very silence of the moment in which she was denied the reasoning within which her experience would have ceased to be a punishment. As a result, the victim will become the punisher, and the ordeal of inflicting pain will drive her more and more into the darkness of alienation.

Florens cannot conjure a meaning in her past, and lacking any markings on which to sustain the belonging to a family, she becomes alienated, she feels banished from the order of normality and starts acting as a stranger, but a stranger whose individuality is more aggressive in facing love, than in fighting hatred. She never learns how to belong to a relationship, how to trust another human being; she never learns what her mother knew – that love doesn't come without sacrifices. And as Amanda Putnam concludes: "(…) and so the innocent and self-martyring act of rescue from the mother becomes also an act of violence, setting in motion her daughter's future brutality and ultimate self-destruction."[23]

The demons here are the unspeakable words, the words that should have been told, but didn't find the means of being spoken. The cultural annihilation and the personal insecurity

---

[20] Toni Morrison, *A Mercy*, p. 137.
[21] *Ibidem*.
[22] Amanda Putnam, *Mothering Violence: Ferocious Female Resistance in Toni Morrison's* The Bluest Eye, Sula, Beloved, *and* A Mercy, *Black Women, Gender, and Families*, Fall 2011, Vol. 5, No. 2 pp. 25–43.
[23] Amanda Putnam, *op. cit.*, p. 33.

brought by slavery enslaves not only the embodied human, but also the discourse of deeply felt statements about human belonging.

Patricia (*Paradise*, 1997), the daughter without a mother, is a recourse to the consequences of living without a motherly figure, a mother model to emulate in her future role. In her relation with her daughter Billie Delia, she is flabbergasted by her lack of inhibitions, by her instinctual and untamed behavior in a world to which Patricia wants to belong as a prerequisite for the wholeness she cherishes so much. Patricia is the mother who sees motherhood as a pro-active measurement of social engagement. She suffers of a "hypertrophy of the feminine," translated into an endorsement of all her feminine instincts, first of all of the maternal instinct. Her own personality being negated and pushed in the eternally challenged substance of the subconscious, the heroine becomes a transference from her child to her child, her identity diminished to only one dimension, that of a mother. The child becomes her *raison d'etre*. And as Carl Gustav Jung said, "she arrogates to herself the right to possess her daughter."[24]

In this possession Patricia externalizes the need and greed for power, and when her daughter fails to fulfill this need, she ostracizes Billie Delia, ceasing to act as a pro-active factor of socialization. Motherhood diminishes furthermore her role in the society of Ruby and this transforms her daughter in "a liability somehow. Vulnerable to the possibility of not being quite as much of a lady as Patricia Cato would like."[25] The liaison established between Billie Delia and one of the girls residing at the Covenant disobeys the law of Ruby, one of the laws that kept Ruby in its stasis of life sanctuary, because nobody ever died in Ruby. And a transgression could have meant the outbreak of the curse of death.

Patricia also tries to kill her daughter, not to give her freedom or to preserve an identity already denied, but to maintain a place in a community of pure race – 8-rocks - which, nonetheless, was to banish her for cherishing a true ancestry nobody wanted to remember. Patricia attempts at destroying "the young girl that lived in the minds of the 8-rocks, not the girl her daughter was."[26] And the dilemma will taunt and torment her entire life after Billie Delia's leaving the community. "(…) The question for her now in the silence of this here night was whether she had defended Billie Delia or sacrificed her. And was she sacrificing her still?"[27]

Unlike Sethe and Eva, Patricia is an exponent of the society, a society born in tribulations of pain, a membership which was founded on the idea of racial purity, a black purity. African Americans proud of their heritage, perfected a system of laws that was too close to the laws enslaving them. A deviant counter reaction to peer denial inflicted upon blacks by the white race. Replacing an injustice with a crueler one, one within which your conscience must deny its very roots, the inhabitants of Ruby, and Patricia among them, choose to destroy the very diversity which informed their philosophy, and in doing so, they become the hunters they had been running from their entire lives.

Eventually, even Patricia will become an outcast, and she will, finally realize, that not her daughter was one impelling reclusion upon her social being, but the past of the "founding fathers" of 8-rocks, a past which was rebelling against its truth, transforming history in story. Alienated from her society, from her belonging to a spirit and a perspective upon the future, motherless and de-fragmented, Patricia is incapable to find her place in this new world built on "the blackness of Ruby." Ruby wants "to know about Africa" because "if you cut yourself off from the roots, you'll wither," says Reverend Misner, for whom Patricia seems like she

---

[24] Carl Gustav Jung, *Opere complete*, 1st volume, *Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, Bucureşti: Editura Trei, 2003, p. 97.

[25] Toni Morrison, *Paradise*, New York: Penguin Putnam Inc., 1999, p. 203.

[26] Toni Morrison, *op. cit.*, 1999, p. 204.

[27] *Ibidem.*

would despise Africa, the roots turned "into termite dust" in their ignoring their branches. For Patricia the sole equilibrium and the perfect truth is in "the periodic chart of elements and valences," and in the lack of emotions chased away in order to make room for the sternness and immutable nature of science.

With Toni Morrison's women, the unconscious becomes the center of collision bringing the worlds together and sending them apart; behind the masks and the little plays they play for each other and the rest of the world, the depth lurks beyond their cognition, and they are lured to look into the abyss, even if this means they could become its victims, its puzzles and its dominoes. Some characters regress to emptiness, and the firm grounds of knowledge, some regress into the past, and its drive to love and hate imprinted in a collective burden.

References

Primary Sources:

Morrison, Toni. *Beloved*. New York, USA: Penguin Group, Penguin Putnam Inc., 1998.

— *A Mercy*, New York, USA: Alfred A. Knopf/Random House, Inc, 2008.

— *Paradise*. New York, USA: Penguin Putnam Inc., 1999.

— *Song of Solomon.* New York, USA: Random House, 1977.

— *Sula*, New York, USA: New American Library, 1973.

Secondary Sources:

Braxton M., Joanne. *The Outraged Mother* in Braxton M., Joanne, McLaughlin, Andre Nicola, eds. *Wild Women in the Whirlwind: Afra-American Culture and the Contemporary Literary Renaissance.* New Brunswick, NJ, USA: Rutgers University Press, 1990.

Gillespie, Carmen. *Critical Companion to Toni Morrison. A Literary Reference to Her Life and Work.* New York, USA: Infobase Publishing, 2008.

Iyasere, Marla W., ed. *Understanding Toni Morrison's Beloved and Sula, Selected Essays and Criticisms*, 2nd volume, Troy, New York, USA: Whiston Publishing Company, 2000.

Joyce, Ladner. *Tomorrow's Tomorrow*. Garden City, NY, USA: Anchor, 1972.

Jung, Carl Gustav. *Opere complete*, 1st Volume, *Arhetipurile şi inconştientul colectiv.* Bucureşti, Romania: Editura Trei, 2003.

Jung, Carl Gustav. *Collected Works of C. G. Jung*, Volume 9, Part 1, *Archetypes of the collective unconscious*, Princeton, USA: Princeton University Press, 1968.

Articles and Journals:

Journal of Scientific Psychology: Mayfield, Sandra. *Motherhood in Toni Morrison's Beloved: A Psychological Reading*, January 2012.

Black Women, Gender, and Families: Putnam, Amanda. *Mothering Violence: Ferocious Female Resistance in Toni Morrison's The Bluest Eye, Sula, Beloved, and A Mercy*, Fall 2011, Volume 5, No. 2.

Internet Resources:

S&F Online, www.barnard.edu/sfonline (June 20, 2012).

http://www.voidspace.org.uk/psychology (June 20, 2012).

Truthout, 3rd May, 2012, http://truth-out.org (June 30, 2012).

NICOLAE STEINHARDT- ESSAYIST

Claudia CREŢU (VAŞLOBAN)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: The essay is a literary genre that does not involve some rules and constantly changing appearance, shape and treat a wide spectrum of topics. N. Steinhardt's essay fits like a glove. Regardless essay about it, it displays its "confession" so that those who read it to be able to share its vast and significant culture that has.

Keywords: essay, appearance, confession, share, culture.

N. Steinhardt – eseist

Eseul este o specie literară care nu implică anumite reguli şi care îşi schimbă mereu înfăţişarea, forma şi tratează un spectru foarte larg de subiecte. Adrian Marino îl numeşte „concept cu o mie şi una de feţe, pe cât de nebulos şi ambiguu în numeroase spirite, pe atât de cultivat şi elogiat cu ostentaţie în cele mai neaşteptate direcţii"[1]. Astfel, eseistul este cel care, în mod subiectiv, caută, încearcă şi găseşte răspunsuri la diverse întrebări şi soluţii la diverse probleme, însă cerinţa de bază a acestuia este cunoaşterea astfel încât să poată să răspundă tuturor cerinţelor exterioare şi să poată satisface nevoile interioare ale sale.

Şi N. Steinhardt dă o definiţie eseului: „un gen literar care îi putea sta la îndemână doar unui norod civilizat şi cult, unuia pentru care nici dihotomia civilizaţie - cultură nu mai are mai mult sens decât aceea dintre deşteptăciune şi gândirea intuitivă (aş zice: amirosire). Şi nu-i la poftirea oricui: cere mişcări libere, un mers apăsat dar nu greoi, o fineţe, o sobrietate, o graţie şi mai ales – o comunicabilitate, o încredere în semeni, încredinţarea că pentru a le transmite o părere, un gând, o teorie ori o explicaţie, o ipoteză, un simţământ nu-i nevoie de un balast livresc imens, de tomuri groase, că între oameni de bună credinţă şi egală bunăvoire există putinţa de a te înţelege cu nu prea numeroase şi încâlcite vorbe"[2].

În ceea ce îl priveşte pe N. Steinhardt, eseul i se potriveşte ca o mănuşă. Indiferent despre care eseu este vorba, el îşi etalează „spovedania", astfel încât şi cei care o citesc să se poată împărtăşi din marea şi însemnata cultură de care dispune. Pentru a putea argumenta aceste puncte de vedere ne vom opri la eseul *Secretul Scrisorii pierdute*, apoi la volumele: *Între viaţă şi cărţi*, *Incertitudini literare* şi *Escale în timp şi spaţiu*.

Secretul Scrisorii pierdute este principalul eseu prezent în *Cartea împărtăşirii*. Cu toate că a fost scris şi publicat sub pseudonim în anul 1975, la Paris, cu ajutorul lui Virgil Ierunca, în ţară va vedea lumina tiparului, în întregime (căci, fragmente din eseul au fost publicate în revista *Apostrof*, în 1992), doar postum, în anul 1995. Volumul *Cartea împărtăşirii* apare sub îngrijirea lui Ion Vartic, la Cluj şi cuprinde un număr de şase texte care sunt reprezentative în ceea ce priveşte gândirea religioasă a lui N. Steinhardt.

Secretul Scrisorii pierdute debutează cu un citat din Émile Mâle: „La beauté est partout, mais elle ne se révéle qu'à l'amour"[3], care nu face altceva decât să susţină tema principală sau, mai bine spus, principiile după care se ghida N. Steinhardt şi anume: bunătatea, dragostea sau „cumsecădenia", termen îndrăgit de eseist.

În prima parte a eseului, N. Steinhardt prezintă cele două interpretări date operei lui I.L. Caragiale: „una, să-i spunem «stângistă», socoteşte că-i o critică necruţătoare, aspră şi

[1] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 604.
[2] Florian Roatiş, *Vocaţia eseului românesc*, p. 2.
[3] "Frumuseţea este peste tot, doar că ea nu se dezvăluie decât dragostei".

crudă a burgheziei, a viciilor ei şi a regimului ei politic; alta, naţionalistă, este convinsă că talentatul autor al *Scrisorii* urăşte poporul român, pe care l-a înfăţişat în toate scrierile lui cu părtinire şi răutate”[4], dar, propune şi o a treia: „care, spre deosebire de toate interpretările din ultimul sfert de veac, era fără ţiş pornită către o expunere «blândă», «cuviincioasă», «îndulcită» a subiectului şi o purtare reţinută a personagiilor”[5].

Această propunere va încerca să schimbe viziunile de până atunci asupra operei lui I.L. Caragiale, oferind sugestia unei citiri spectografice a acesteia şi posibilitatea descoperirii unor „forme nevăzute cu ochiul”, unei lumi noi, înfăţişând şi „o altă morală” aflată la baza întregii lumi descrisă de Caragiale.

Acest secret al *Scrisorii pierdute* se află în actul al IV-lea, acesta fiind cel mai important, din perspectiva eseistului. Actul al IV-lea este prezentat de N. Steinhardt ca fiind „acela unde, pentru cine are ochi de văzut, urechi de auzit şi inimă să-i bată, autorul *Scrisorii* saltă peste comedia de moravuri, peste genul realist, peste teatru şi ne duce cu iuţeală mare, în marş forţat-(...)- în lumea care nu mai e a unei realizari teatrale, ci a marii arte unde se decodează sufletul omenesc- în cazul de faţă, românesc”[6].

Pentru eseist actul al IV-lea e totul, „punctul magic” este momentul în care Caţavencu îşi cere iertare, iar Joiţica îl iartă. Fără acest moment întreaga piesă nu era decât o satiră, o prezentare a moravurilor unei societăţi, însă prezenţa lui ne dezvăluie o altă lume în care iertarea, împăcarea sunt atributele principale ale acestei societăţi, ale societăţii româneşti, care are calităţile şi lumii occidentale şi ale celei orientale, fiind la mijloc, dar neavând „cususurile niciuneia”[7].

Plecând de la *Scrisoarea pierdută* a lui I.L.Caragiale, N. Steinhardt face elogiul lumii româneşti care e: „spaţiu mioritic şi creştin, spaţiu al blândeţii, dulcii împăcări, iertării, echilibrului şi relativităţii”[8], dar şi lumea în care se mai regăsesc câteva dintre trăsăturile creştine pe care ar trebui să le întâlnim peste tot, şi anume: bunătatea, iertarea şi împăcarea.

În partea „Sfinţii critici” îi ia, oarecum, pe critici la rost, deoarece, din punctul lor de vedere eroii lui Caragiale nu ar fi trebuit să se împace, ci să-şi dovedească încrâncenarea, răutatea şi să se răzbune unul pe celălalt. Această luare la rost o face folosind ironia. Astfel, se dovedeşte aici latura mai puţin pozitivă a celor care vizionau sau citeau piesa de teatru. Bineînţeles că aici nu se referă la criticii literari, în mod deosebit, ci se generalizează, se aduc în prim plan acele persoane pentru care bunătatea şi iertarea sunt nişte noţiuni nemaiîntâlnite, nefolositoare şi pentru care răzbunarea, ura sunt noţiuni democratice, serioase, mature şi cu fond.

Prin această împăcare, eroii lui Caragiale vin să arate că există şi alte soluţii, omeneşti, care nu fac decât să demonstreze ca fac parte dintr-un popor creştin, pentru care dreapta socotinţă este cea care face diferenţa. O variantă a dreptei socotinţe este, în viziunea lui N. Steinhardt, „hatârul” pe care îl defineşte ca: „o formă practică, reală, limitată, *modestă*, pe care, singură, o au oamenii la îndemână pentru a-şi manifesta concret şi nepretenţios, dragostea nu de omenire, ci de oamenii din jurul lor”[9].

Analiza de câmp pe care o propune N. Steinhardt în acest eseu ne oferă o altfel de viziune asupra lumii româneşti, o lume a „echilibrului bine aşezat înte două capete, în care, după frumoasa vorbă a sudiştilor, *there is always time for good manners*”[10], în care creştinismul îşi pune amprenta. Din această cauză, Steinhardt vede în Trahanache, Zoe şi

[4] N. Steinhardt, *Cartea împărtaşirii*, Ediţie alcătuită de Ion Vartic, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj, 1993, p. 19.
[5] Ibidem, p. 19.
[6] Ibidem, p. 25.
[7] Ibidem, p. 28.
[8] Ibidem, p. 33.
[9] Ibidem, p. 46.
[10] Ibidem, p. 27

Tipătescu „exemplare umane mai civilizate şi de calitate mai rafinată decât s-ar zice şi care-s greu de înţeles în gingaşa lor cumpănire de către minţi obtuze şi simpliste, dispuse să priceapă doar boacănele, mură'nguri şi extremele"[11].

Prin aceste „exemplare", dar şi prin alte personaje caragialeşti, eseistul ne face cunoscut sufletul românesc, caracterizat printr-un stil „bonom, blând, bogat în încredere, prietenie, ospitalitate şi milă"[12]. Aici, el consideră necesară o precizare: „Nu înseamnă că stilul sufletesc al românului este de fapt uşuratic în sens lichelesc. E, dimpotrivă şi la drept vorbind, răspuns adânc la o gravă problemă şi soluţia cea mai cuminte pentru o întrebare lăsată nedesluşită de trecerea anilor"[13].

Suflet românesc este acel punct care se pune la sfârşitul unui enunţ şi după care urmează un altul. Acel „altul" este lumea despre care ne vorbeşte atât de frumos, de pătrunzător N. Steinhardt. Citind acest eseu, inevitabil apar şi unele întrebări, dar , parcă anticipând acest lucru, autorul ne oferă şi răspunsurile. Sau, chiar dacă am avea unele proprii, imposibil să „nu pleci urechea" la spusele eseistului, să nu reflectezi. Şi tocmai aici se găseşte „senzaţionalul" care se leagă de creştinism, de poporul român şi pe care îl întâlneşti atât de des în scrierile lui N. Steinhardt.

Un alt gest pe care îl observă eseistul în piesa lui I.L. Caragiale, dar pe care în timpul său, cât şi astăzi nu se mai întâlneşte este respectul datorat adversarului: „deşi Caţavencu nu este un cu eleadversar de cine ştie ce respect, vedem că Joiţica, atunci când îl ştie înfrânt, nu-l batjocoreşte"[14].

Într-un interviu dat de I.P.S. Ioan Selejan, pe atunci episcop al Covasnei şi Harghitei, acesta spunea că între viaţa de aici, de pe pământ şi cea de dincolo este cale de o prescură, în lumea lui Caragiale trecerea către rai se realizează prin: „Iartă-mă-te-iert!" despre care N. Steinhardt spunea că această formulă este „pragul paradisului, de aici încolo personagiile scapă atracţiei pământului şi voinţei autorului şi ne duc cu ele în eterul de sus"[15], astfel „răspunzând «te iert» celui care spune «iartă-mă», ei intră numaidecât şi tainic în contact cu paradisul"[16].

Cei doi se pot asemăna cu tâlharul de pe cruce, dovedind că „dacă se rostesc potrivit(cuvintele oamenilor) cu voia lui Dumnezeu şi în sensul planului divin, pot recrea raiul. Tâlharul de pe cruce, pentru a fi în aceeaşi zi în rai, n-a avut nevoie decât să spună câteva CUVINTE"[17].

Nu se poate să încheiem fără să reamintim concluzia la care ajunge Steinhardt: „în scoica aceasta a unei comedii aprige şi ostile, lumea românească poate străbate veacurile în tot măreţul ei farmec, prevestind de aici, de pe pământ, din iureşul unor întâmplări mundane, paradisul a cărui nostalgie nu ne va cruţa nicicând"[18].

După cum spunea şi Ion Vartic, cel care a îngrijit prima apariţie a *Cărţii împărtăşirii*, ar trebui să se citească prima dată această „analiză" a lui N. Steinhardt, în ceea ce priveşte *Scrisoarea pierdută* şi apoi altele, astfel s-ar forma de la bun început o altă perspectivă asupra acesteia.

[11] Ibidem, p. 55.
[12] Ibidem, p. 60.
[13] Ibidem, p. 60.
[14] Ibidem, p. 74.
[15] Ibidem, p. 85.
[16] Ibidem, p. 86.
[17] Ibidem, p. 86.
[18] Ibidem, p. 92.

BIBLIOGRAFIE

Ardeleanu, George, *N. Steinhardt şi paradoxurile libertăţii. O perspectivă monografică*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2009.

Adrian Marino*, Dicţionar de idei literare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.

Morar, Nicolae, *Dimensiunea creştina a operei lui Nicolae Steinhardt,* Timişoara, Editura Paideia, 2004.

Steinhardt N., *Cartea împărtăşirii.* Ediţie gândită şi alcătuită de Ion Vartic, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 1995.

*** *N. Steinhardt sau fericirea de a fi creştin. Caietele de la Rohia* (I) Ediţie îngrijită şi note de Florian Roatiş, Baia Mare, Editura Helvetica,1999.

*** *N. Steinhardt în amintirea contemporanilor. Caietele de la Rohia* (II). Ediţie îngrijită şi note de Florian Roatiş, Baia Mare, Editura Helvetica, 2002.

*** *N. Steinhardt în interviuri şi corespondenţă. Caietele de la Rohia* (III). Ediţie îngrijită şi note de Florian Roatiş, Baia Mare, Editura Helvetica, 2001.

****N. Steinhardt. Prin alţii în postumitate. Caietele de la Rohia (IV)*. Ediţie alcatuită şi îngrijită de Florian Roatiş, Baia Mare, Editura Helvetica, 2002.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

SYMBOL, IMAGE AND NATURIST METAPHOR IN ION HOREA'S POETRY

Ana-Maria ŞTEFAN (PAPUC)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: The poetry of Ion Horea is framed by critics in the area of traditionalism, of bucolic lyrics, which the interwar poets have brought to life through inserting new ideas. Celebrating the harvest, working the land, working with tools and universal germination along with the proud statement of our rural roots, are until the end of the seventh decade the main themes and motifs of this bucolic poetry. In this study, we will analyze the poetry of Ion Horea through observations, regarding the poetic imagination, being influenced by the critic vision of Alexandru Cistelecan regarding the work of Ion Pillat, which is similar in the visual structure and the symbolic relevance with the work of our poet. Often, we will quote from interpretations made by Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Ivan Evseev, Jean Chevalier and Alain Gheerbrant, but also from the alchimist theories, which will prove to be relevant later on.

Keywords: bucolic, universal germination, fructification, nature, solarity

Examinând atent exegezele, constatăm că poezia lui Ion Horea este încadrată în aria tradiţionalismului, a liricii bucolice, pe care poeţii epocii interbelice au revigorat-o prin inserarea unor noi motive, care au reuşit să o diferenţieze de clişeele perimate ale idilismului sămănătorist. Bucolica românească, receptivă la stimulii externi, a cunoscut de-a lungul timpului forme de manifestare dintre cel mai diverse, devenind „o componentă însemnată a poeziei *tradiţionaliste*, o componentă […] a fibrei intim entice a spiritualităţii autohtone."[1] Naturii descriese ca tablou – modalitate inaugurată de Heliade şi impusă definitiv în literatura noastră de Vasile Alecsandri prin pastelurile sale – îi ia locul „o sensibilitate care implică direct eul liric în perceperea ei. Atitudinii romantice de contemplaţie, de reverie într-un cadru plăcut din natură, consonant cu starea sufletească, i se substituie sentimentul plenitudinii vitale, al bucuriei de a aparţine cosmosului, de a cânta sevele pământului, de a asculta chiotele firii."[2] Asistăm la o convertire a bucolismului în htonism, conjugată cu afecte de euforie campestră, dionisiacă, cu plăcerea de a celebra roadele pământului, dar şi cu dorinţa de cufundare extatică în ritmurile eterne ale firii.

Motivele htonice sunt curtate, şi în perioada postbelică, atât de poeţii afirmaţi în perioda anterioară (Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Emil Giurgiucă, G. Lesnea, Dragoş Vrânceanu etc.), cât şi de noua generaţie de poeţi, reprezentantă a unui „veritabil neotradiţionalism."[3] Tinerii poeţi – descendenţi sociali şi spirituali din lumea patriarhală – în frunte cu Ion Horea, Ion Brad, Tiberiu Utan, Aurel Rău, Alexandru Andriţoiu etc, preiau motivele şi modalităţile de exprimare ale poeziei bucolice, pe care nu le supun unui epigonism, ci le remodelează fiecare după natura spiritului său, în contextul în care, pe plan social-politic, satul tradiţional era supus unui ireversibil proces de disoluţie. Celebrarea roadelor, a muncilor agreste, a uneltelor şi a germinaţiei universale, alături de afirmarea orgolioasă a rădăcinilor rurale sunt până spre finele deceniului al şaptelea principalele teme şi

[1] Gabriela Danţiş, *Poezia bucolică românească*, Bucureşti, Editura Univers, 2000, p. 8.
[2] *Ibidem*, p. 72.
[3] Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. II, Bucureşti, Editura Iriana, 1995, p. 372.

motive ale poeziei bucolice „de senzitivitate intelectualizată, cu concretul ei transfigurat de imaginaţie.”[4]

Situată de critici, după cum am menţioanat în debutul studiului, pe versantul tradiţionalismului, şi acumulând în matca sa influenţe din Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Tudor Arghezi, B. Fundoianu, poezia lui Ion Horea şi-a clădit prin revitalizarea unor surse de lirism ce păreau a fi uitate, „o modalitate independentă prin conjugarea acestor surse cu elemente de substrat ardelenesc.”[5]

Vom analiza în rândurile următoare, poezia lui Ion Horea prin observaţii referitoare la imaginarul poetic, fiind influenţaţi de viziunea critică a lui Alexandru Cistelecan asupra operei lui Ion Pillat, care se aseamănă în structura imagistică şi în relevanţa simbolică cu opera poetului nostru. Adeseori, vom apela la interpretările lui Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Ivan Evseev, Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, dar şi la teoriile alchimice, ale căror relevanţe se vor dovedi ulterior.

În volumul de debut, poezia „Pomenire” afirmă genealogia naturistă a poetului, formulă recurentă şi în cel de-al doilea volum, în poemul denumit, nu întâmplător „Agreste,” în care solidaritatea poetului cu elementele naturii tinde până aproape de identificare. Sufletul şi-l simte „prea plin / De lumea vegetală, de păsări şi insecte”, prin el curgând „grâne în valuri albe.” Identificarea cu imagismul naturii rezultă dintr-un prea-plin al materialităţii pe care îl vom interpreta prin imaginarul peisagisticii, având coordonate multiple care înregistrează forţa de vizualizare a poetului, amplificarea şi concretizarea în cuvântul purtător de aură simbolică. Copacul, anotimpurile, germinaţia, rodirea, astrul diurn, legumele şi fructele se înlănţuie într-o expresie ce adânceşte spiritualitatea poetului în *agora* şi în belşugul Ardealului.

Din imagismul naturist al poeziei se detaşează motivul copacului[6], care în lirica populară, adeseori, se configurează ca un alter ego al omului. Rătăcirea în natură îi devoalează înrudirea telurică şi îi accentuează dorinţa de comuniune cu tot ceea ce fiinţează. Astfel, poetul îşi compară condiţia de fiinţă cu cea a copacului, acesta inculcându-i, pe de-o parte, sentimente de trăinicie, de fixare solidă în pământ, iar, pe de altă parte, prin ascensiunea sa, îi asigură deschiderea către lumea uraniană. În ceea ce priveşte solidaritatea poetului cu imaginea copacului, Gilbert Durand consideră că „nimic nu e […] mai frăţesc şi mai măgulitor pentru destinul spiritual sau temporal al omului decât să se compare cu un arbore secular, împotriva căruia timpul n-are putere, cu care devenirea e complice cu maiestatea frunzişului şi cu frumuseţea înfloririi”[7]: „M-am ridicat alături de plopul foşnitor, din umbra clătinată a sălciilor pletoase,/ Îmbrăţişând azurul înalt, tremurător/ Şi transparent, ca luna de forma unei coase.” În virtutea atributelor sale de *axis mundi*, arborele dobândeşte sensul „reînnoirii ciclice a universului” şi totodată, „înlesneşte comunicarea între cele trei niveluri ale cosmosului: cel subteran, prin rădăcinile ce răscolesc adâncurile în care se împlântă; suprafaţa pământului, prin trunchi şi crengile de jos; înaltul, prin ramurile dinspre vârf, atrase de lumina cerului.”[8] Prin îmbrăţişarea orizontului vaporos, a azurului care e un simbol al transcendenţei şi al purităţii celeste, poetul năzuieşte spre ascensiune, spre absolut şi etern:

---

[4] Sultana Craia, *Orizontul rustic în literatura română*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985, p. 260.

[5] Gabriel Dimiseanu, *Valori actuale*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974, p. 85.

[6] Motivul *copacului* are o istorie impresionantă, fiind prezent sub diferite ipostaze în folclor, dar şi în creaţia unor scriitori, precum Vasile Alecsandri („Bradul”), O. Goga („Stejarul”), Lucian Blaga („Gorunul”) Ion Barbu („Copacul”), Tudor Arghezi, *Psalm* [„Tare sunt singur, Doamne şi pieziş!...”], Aron Cotruş („Mărul”), Mihai Beniuc („Sunt copacul strajă”), influenţa lor fiind resimţită, într-un fel sau altul, în poezia lui Ion Horea.

[7] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhitipologia generală*. Traducere de Marcel Aderca, postfaţă de Cornel Mihai Ionescu, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1998, p. 333.

[8] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. I. Traducere de Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Laurenţiu Zoicaş, Irina Bojin, Victor – Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repeţeanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu, Bucureşti, Editura Artemis, 1993, p. 124.

„[…] acest cer albastru, lipsit de nuanţarea culorilor, e ‹‹fenomenalitate fără fenomen››, un soi de *nirvana vizuală*, pe care poeţii o asimilează […] cu eterul, cu aerul ‹‹ultrapur››.[9] Între arbori, îndeosebi plopii ocupă un loc de seamă în poezia lui Ion Horea, fiind încărcaţi de semnificaţii simbolice, oscilând între statutul de arbori cu alură funerară – în poezia „Umbra plopilor" – sau de stâlpi cosmici. O stare extatică de pace şi de nemişcare învăluie eul poetic, ale cărui simţuri exarcebate sunt contaminate de trăirile înfiorate ale copacului, iar gestul identificării cu elementele regnului vegetal nu este artificial, ci „se săvârşeşte firesc, neceremonios, pe nesimţite, ca şi cum omul ar îmbrăca de când lumea fie sarică miţoasă, fie coajă de copac."[10] Poetul, „prins de rădăcini", caută să-şi găsească echilibrul alături de „plopii şi răchitele subţiri" – influenţă din poezia lui Fundoianu - prin „*întoarcerea* într-o existenţă ceremonioasă, în cadru bucolic-rural"[11], în calmul unei firi primare unde „nimic nu vrea să fie altfel decât este" (Lucian Blaga): „Ascult, şi-n pacea nopţii mă înfior şi tac,/ Şi-mprejmuit de umbre şi de bucate coapte,/ Desăvârşit în sine-mi mă simt ca un copac,/ Sub lună petrecându-mi cu păsări mari de noapte."

Expresia dual㠹 a criticii literare defineşte un poet ce pendulează într-o receptare tradiţională şi una modernă. Am explicat viziunea criticului Ion Pop (la ale cărui idei vom mai adera de-a lungul lucrării), iar în rândurile următoare vom surprinde configurarea modernă a imaginarului, în limitele unui bucolic ce reflectă miracolul din Ardeal. Nota caracteristică a lui Ion Horea e, potrivit criticului Dumitru Micu, „redimensionarea în spirit modern a poeziei roadelor."[12] E firesc ca şi Ion Horea, – definit drept „un bucolic modern"[13] – legat prin fibra vitală a fiinţei sale de mediul agrest, să exulte în faţa miracolelor regnului vegetal, să evoce ogoarele fumegând de ceţuri, mirosurile fagurilor, a tutunului, a cimbrului, a cânepii şi a fumului de bălegar. Astfel, în economia imaginarului naturist al poeziei lui Ion Horea o notă aparte o au mirosurile roadelor, resurse ale unor reverii poetice. În acest sens, poetul e în viziunea criticului Al. Cistelecan „un Pillat de Ardeal", care retrăieşte „un nou ciclu al reveriilor campestre şi al nostalgiilor iluminate."[14] Născut din belşug, Ion Horea emană ecouri din sacrul pe care îl răspândeşte pământul ardelenesc, rescriind „cu nostalgie un spaţiu bucolic în care reveria se desfăşoară cu voluptate descriptivă într-un cadru natural ce-şi precizează contururile din relevanţa detaliului şi din atmosfera evocatoare."[15]

Poezia roadelor şi a belşugului îi oferă poetului prilejul de a investiga tainele germinaţiei universale. Pământul uberal reprezintă unul dintre dominantele universului teluric configurat de lirica lui Ion Horea. Câmpia cu lanurile întinse de grâu şi cu „păduri de cucuruzi", dealurile peste care trece deghizat „Bachus, cu struguri prinşi în păr", grădina cu poamele coapte sunt motive poetice, care converg spre simbolul pământului. Natura este surprinsă în ciclul ei organic, de la încolţirea seminţelor până la pârguirea roadelor. Primăverii, anotimp al germinaţiei universale, i se conferă alura de supraanotimp, din care se succed celelalte într-o evoluţie necesară, aşa cum apare exprimată în poemul în proză „Fiinţa recoltei": „Toamna, cules. Iarna, zăpadă, aşteptare şi pregătire.[…] Vara-i dezvăluirea ei, când între cer şi pământ se împlineşte în voluptate fiinţa recoltei. În majestuoasa însoţire a fiinţei pădurii şi a livezii, a crângului şi a viei, a rădăcinilor care leagă, a trunchiului încercuit, a butucului încăpăţânat, a crengilor care îmbrăţişează şi a frunzei cu învăţătura de-sine-lui, de la mugur la uluitorul spectacol tomnatic." În acest sens, poetul nu ezită să aducă laude

[9] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 145.
[10] Ion Oarcăşu, *Prezenţe poetice*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 136.
[11] Ion Pop, „Încă nu" în rev. *Ateneu*, IX, 12 (101), decembrie 1972, p. 8.
[12] Dumitru Micu, *op. cit.*, p. 375.
[13] Eugen Simion, *Orientări în literatura contemporană,* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965, p. 119.
[14] Al. Cistelecan în prefaţa „Ardeleanul definitiv" la volumul antologic: Ion Horea, „Bataia cu aur", ediţie de autor îngrijită de Eugeniu Nistor, Tg-Mureş, Editura Ardealul, 2009, p. 12.
[15] Iulian Boldea, *Metamorfozele textului*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 1996, p. 10.

universului vegetal, în a cărui intimitate vrea să pătrundă pentru a descoperi miracolul germinaţiei continue – gest la origine arghezian – ce pare „a fi anticipată de un preludiu al senzaţiilor vagi, trezite de chemări obscure."[16] Acuitatea senzorială e dilatată şi favorizează eului poetic sondarea proceselor mai puţin vizibile ale cosmosului originar, a legăturii lor intime: „N-o auziţi cum cheamă din fiecare mugur/ Necunoscută floarea de poamă şi de strugur?/ Nici noaptea nu mai ştie de somn şi de visare,/ Pământul se trezeşte şi pasărea tresare,/ Şi holda din adâncuri dă foaie după foaie,/ Când pe deasupra ţării trec norii grei de ploaie. („Cântec din frunză") În „Vinerea seacă" înfoierea germinaţiei este percepută ca o sărbătoare campestră, învăluită de „un duh de la-nceputuri" ce generează o atmosferă ce ţine de miraculos: „Păpădii pe drumul ţării, mâţişori şi sălcii, şi muguri,/ Sufletul mi-l taie pluguri şi mi-l caută albine,/ Nu-i departe învierea, prin livezi aprindem ruguri,/ E-o sfinţire-n flori şi-n toate, ies bătrânii mei să vadă,/ Nu-i lumină din livadă, prin ogradă oarecine/ Tremură de-un timp în iarbă şi-n lumina zilei vine/ Din credinţă şi tăgadă, dinspre rău şi dinspre bine,/ Şi greblăm şi facem straturi, umblă iarăşi peste ţară,/ Ca un duh de la-nceputuri, ca o ploaie, ca o pară,/ Un îndemn al învierii, fără margine şi zare./ A trecut o rândunică peste casă, mi se pare!" Miracolul apare sugerat în ultimul vers, prin ivirea rândunicii, pasăre de bun augur, care propovăduieşte speranţa, fecunditatea şi renaşterea naturii, şi căruia în cultura românească i s-a conferit un „prestigiu sacral."[17] Pulsaţia materiei vegetale e solidară cu „tremurul" şi cu „lumina zilei" care pregăteşte naşterea seminţelor, iar înflorirea, ca expresie în spaţiul livezii este la Ion Horea şi o promisiune a rodniciei. Sămânţa, semn al regenerării şi „element al profunzimii telurice"[18] apare umanizată, sufletul ei înfiorându-se odată cu venirea primăverii. Poetul excelează prin modul în care imaginează freamătul şi neliniştea înmuguririi, astfel duhul fecundităţii coboară până în întunericul beciului, printre elementele cele mai umile. Forţa sa animează tuberculii cartofilor care gemând, dau chemare „către ziuă" pământurilor goale, îşi însuşesc aburul suflării din grajduri, vor „să pipăie lumina pe ziduri şi să umble", ca în final să aştepte nerăbdători să fie aruncaţi în cuiburile, în care se zămisleşte rodul. Pe poliţe, lăcrimează seminţele de ceapă, „uscate inimi negre, şi strânse-n măciulii", în coşare „porumbul arde-n cristale", iar „morcovii-n adâncuri, zvâcnind o să-ţi întoarcă/ Din miezul verii inimi de flăcări în coşarcă." Ritualul renaşterii se transformă în poezia panică „După zăpezi" într-un extaz vegetal în care elementele naturii pot fi asociate în mod firesc cu feminitatea, care la rândul ei cunoaşte miracolul creaţiei. Totodată, forţa colcăitoare a acestui proces organogen e surprinsă în imagini de o viguroasă plasticitate, luând aspectul unor pânze flamande. Lumina şi ploaia, substanţe-mamă, au puteri vivifiante asupra întregii firi, ambele simbolizând „influenţe cereşti sau spirituale,"[19] care coboară în lumea terestră. Apa şi focul, elemente aflate într-un raport de opoziţie, se întâlnesc şi se aliază tocmai în receptaculul germinaţiei. Simbolic, apa e reprezentată „prin norii de unde ploaia coboară pe pământ, în timp ce focul e simbolizat de fulger."[20] Din acest punct de vedere, trebuie remarcată interpretarea alchimiştilor, conform căreia ‹‹apele, razele şi licărul focului lor›› reprezintă ‹‹o purificare care se face prin foc››[21], aşa încât mugurii pentru a se trezi din somnul latent necesită o abluţiune exercitată de ploaie, de fulger, dar şi de astrul diurn, a cărui lumină e vitală rodirii: „Şi poamele pe ramuri sunt bănuite doară,/ Când mugurii se-arată şi ţipă-ntâia oară/ Cu ţâţele virgine ieşite din cămeşi,/ Din ce în ce mai lacomi, din ce în ce mai deşi,/ Îmbrăţişaţi de ploaie şi biciuiţi de fulger,/ Simţind în pântec timpul zvâcnindu-le sub uger.

[16] Creţu, N, „Poezii" în rev. *Iaşul literar*, 2, februarie 1968, p. 81.
[17] Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura „Amarcord", 1994, p. 155.
[18] Ion Pop, *Lucian Blaga. Universul liric*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981, p. 132.
[19] René Guénon, *Simboluri ale ştiinţei sacre*. Traducere din franceză de Marcel Tolcea şi Sorina Şerbănescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2008, p. 433.
[20] *Ibidem*, p. 437.
[21] *Ibidem*, p. 437

[…] În jocul dus de ape şi ceruri depărtate/ E-ntoarsă tremurarea din frunzele mirate,/ Şi soarele în stropii de ploaie şă-şi resfire/ Lumina, din înalturi o-ntoarce în rodire!" Analizând cu atenţie versurile, identificăm existenţa în natură a unui sentiment erotomorf ce palpită orgiastic, a polarităţii principiului masculin şi feminin, pe care psihanalistul Erich Fromm o identifică în cele „două funcţii fundamentale, cea a receptării şi cea a penetrării. Este polaritatea pământului şi ploii, a nopţii şi zilei, a întunericului şi luminii, a materiei şi spiritului."[22]

De asemenea, motiv predilect în lirica lui Ion Horea, în care se manifestă un cult al elementelor – pământ, apă, lumină – soarele este „sursă şi concomitent întruchipare a luminii diurne, cu toate valenţele ei spirituale şi psihologice. El este şi focul dătător de viaţă, purificator, dar şi ucigător prin arşiţa şi seceta pe care le provoacă."[23] În poezii prevalează valenţele pozitive, deoarece împlinirea roadelor stă sub fascinaţia razelor, fapt care l-a îndrituit pe Edgar Papu să afirme „solaritatea", ca trăsătură „organic românească"[24] a poeziei lui Ion Horea. Soarele domină amiaza şi vara; e purtător al vieţii, din lumina sa îşi umplu „ulcioarele, pepenii verzi." Galbenul boabelor de grâu e tot o sugestie a prezenţei lui, care semnifică – după cum remarca Gilbert Durand – „prin multitudinea supradeterminărilor, ale înălţării şi ale luminii, ale razei şi ale auriului, ipostaza puterilor uraniene prin excelenţă."[25] Preferinţa poetului pentru astrul diurn este trădată de afecţiunea cu care i se adresează: „Soare, soare,/ M-ai căutat?" („Ecou"). Nu doar poetul îl preferă, ci însuşi „pământul se roteşte uşor spre miazăzi", pentru ca „lumina roditoare să cadă peste vii". („Întinerire") În această viziune apollinică, lanurile, grădinile şi livezile sunt spaţii solare, în a căror rod soarele se vede multiplicat: „Şi soarele se-nalţă să se vadă/ În pepeni şi dovleci,/ În strugurii din vie şi-n poama din livezi." („În faţa pământului") Nici registrul nocturn nu este marcat de absenţa luminii. Astrul selenar, cu „forma unei coase" îşi revarsă asupra prisăcilor „bidoanele de miere", iar în munţi „luceferi apun sorbiţi de ciute."

Prin capacitatea de vizualizare şi prin impulsul antropomorfic, înscrise dioramei germinaţiei universale, Ion Horea creează o „veritabilă mitologie"[26] a vegetalului. Pământul, un uriaş antropomorf care suflă peste plopi şi sălci, adăposteşte în plină iarnă, sub crusta sa, sentimentul primitiv al germinaţiei: „Îmi ies în cale plopii şi sălciile mele/ Cu aburul suflării pământului pe ele./ Comuna nu-i departe şi dealurile-n urmă/ Pe muchea lor duc norii amurgului în turmă, /Şi-ascult în amintire chemări târzii de graur./ Sub asfinţit zăpada se lasă ca un taur, / de patima rodirii gemând fără putere,/ Râvnindu-l într-un tremur de viaţă şi-n tăcere./ I se lovesc de pântec luceferii şi sună/ Zvâcnindu-i parcă-n uger tot laptele din lună./ Seminţele ieşte încearcă să-i aţâţe/ În nări văpaia stinsă şi-ncremenită-n ţâţe,/ Şi doborâtă, parcă, de sânge şi povară,/ De dragostea chemată în fiecare seară,/ Se-ntinde-n aşternutul pământului, poftind,/ Flămândă, fânul nopţii cu pulbere de-argint." („Sentimentul iernii") Misterul germinaţiei apare şi în ritul arhaic al plugarului, care prin gesturile sale originare fertilizează pământul. Plugul, „simbol agrar, semn al fecundităţii,"[27] asigură „misterul rodirii petrecut în desfăşurarea intemporală a ritului mitic"[28] şi apare evocat de poet în manieră arghezianâ: „Plugul, făptură ciudată,/ Nu se odihneşte niciodată./ Toamna şi primăvara,/ se

[22] Erich Fromm, *Arta de a iubi*. Traducere din limba engleză de dr. Suzana Holan, Bucureşti, Editura Anima, 1995, p. 36.
[23] Ivan Evseev, *op. cit*., p. 170.
[24] Edgar Papu în prefaţa „Poetul Ion Horea" la volumul: Ion Horea, *Eu trebuie să fiu*, Bucureşti, Editura Albatros, 1984, p. 7.
[25] Gilbert Durand, *op. cit*., p. 146.
[26] Aurel Martin, *Poeţi contemporani*, Vol. I, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 172.
[27] Doina Ruşti, *Dicţionar de teme şi simboluri din literatura română*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Poliom, 2009, p. 323.
[28] Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Bucureşti, Editura EuroPress, 2008, p. 126.

ridică peste toată ţara,/ Ca un împărat peste împărăţie,/ şi-şi implântă sceptrul greu în glie." (*Plugul*).

Toamna, anotimpul tutelar în imaginarul său poetic, stă sub metafora rodirii, având asupra eului liric un efect, am putea spune, de-a dreptul cathartic. Lauda rodului dezvăluie „o fervoare profundă pentru tot ceea ce germinează, produce şi reproduce, un patos al fecundităţii"[29] virgilian, atmosfera poeziilor fiind dominată de tonifiantul *carpe diem* sau *carpe horas*. Rodul nu este doar un rezultat al muncii, al unor procese alchimice desfăşurate în laboratorul naturii, ci şi „un simbol al imortalităţii:"[30] „Sub frunza scuturată a viţelor de vie/ Sunt cel ce vede-n strugur un strop de veşnicie." („Definire") Întregul univers vegetal e cuprins de „patima rodirii" însă spaţiul care atinge apogeul fecundităţii este cel al viei, boabele vineţii fiind simboluri ale căror notă particulară e de a condensa în seva lor „spiritele zburătoare şi spiritele care atârnă greu, întâlnire dintre un cer şi un pământ."[31] În poemul în proză „Strugurii şi vinul", poetul remarcă acel statut al vinului de „arhetip substanţial al lumii materiei"[32], care încă din timpuri străvechi a însoţit omul în momentele esenţiale ale vieţii: „În vin sunt toate, şi-n cochetăria feciorelnică a strugurilor se pregătesc toate, ca în viaţa omului. De la nuntă la naştere, de la naştere la îngropăciune, urările de bine, de noroc şi de iertare, vorbele de iubire şi gândurile de răzbunare, la ridicarea paharului se spun, se şoptesc zeului celui care nu-şi pune cunună de lauri şi întârzie la mese peste măsură."

Natura nu e una sălbatică, ci dimpotrivă e supusă şi cultivată de om. Fecunditatea ei nu este doar „rodul bogăţiei ei intrinseci, ci şi al muncii organizate umane."[33] Privirea poetului, de cele mai multe ori, zăboveşte „în faţa pământului" peste care anotimpul autumnal va revărsa *cornul abundenţei,* trezind în sufletul celui care l-a muncit impresii demiurgice. Există la Ion Horea, ca şi la alţi poeţi, acea tendinţă de mitologizare a roadelor, care interferează cu expansivitatea din momentul culegerii lor: „Porumbul ce răsare în rândurile drepte/ Şi holda ce foşneşte plăcut ca o cântare/ Le vom vedea în toamnă când le-om urca pe trepte/ În magazii cu baniţi enorme şi cântare./ Fasolea şi cartofii, bumbacul şi ovăzul,/ Şi mazărea şi orzul şi soia, cum şi alte/ Legume cumu-i ceapa ce-ţi lăcrimează văzul,/ Parcă le simt sub soare-mplinindu-se, înalte."

Din poeziile închinate toamnei târzii iese la iveală sentimentul horaţian al trecerii timpului: „Albinele-s în iarnă şi stupii parcă-s goi/ Nu mai pândim deasupra ogrăzii nici un roi./ Uneltele-s pe poliţi şi masca-i pusă-n cui/ Ai vrea să spui o vorbă şi-asculţi şi n-o mai spui/ Hotarul vremii cheamă din coşniţi ne-ntrerupt/ Un păr uscat mai ţine-n picioare gardul rupt/ Miroase dulce-a faguri şi-a fum de bălegar/ Câte-o maşină trece pe drum şi tot mai rar/ Şi piere urmărită de cârduri mari de ciori/ Şi vremea-i de ninsoare şi-aştepţi colindători." (*Se mai aud*) Existenţa unei legături organice cu universul, face ca poetul să perceapă degradarea unui anotimp în altul ca pe o taină ascunsă sub semne. Sufletul său, dar şi al firii este pătruns de un fior al neliniştii, al trecerii, ca în lirica lui Arghezi şi Voiculescu: „Citesc prin semnne iarăşi de-o toamnă foarte lungă/ Prin care-o nălucire de gând mă mai alungă" („Când chem."), „Se-nchide-n mine timpul ca-n ochii unui mort./ Sub coastă-n trifoişte ard pâlcuri mari de tort,/ Parcă sunt paşii toamnei rămaşi din alte dăţi…" („Când plec"), „Şi poamele pe ramuri sunt bănuite doară" („După zăpezi"), „Apoi trecu şi-această nedumerire-n gol,/ Şi-acum ascult cum iarna coboară-ntâi domol…" Totodată, poetul manifestă tendinţa de a umbri atmosfera îmbelşugată a verii târzii sau a toamnei cu însemne care transcriu într-un registru plastic presentimentul morţii sau al unei catastrofe universale.

[29] *Ibidem*, p. 124.
[30] Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura „Amarcord", 1994, p. 202.
[31] Gaston Bachelard, *Pământul şi reveriile odihnei. Eseu asupra imaginilor intimităţii*. Traducere, note şi postfaţă de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, 1999, p. 265.
[32] *Ibidem*, p. 270.
[33] Radu Enescu, „Un poet al amiezilor de toamnă" în rev. *Tribuna*, VI, 1 (257), 4 ianuarie 1962, p. 3.

Rodul e ameninţat, nu de seceta arghezian㠄, ci de dezlănţuirea unei naturi aflate sub invazia elementului acvatic, care se transformă într-un agent distructiv. Imaginile, uşor terifiante, ale puhoaielor care se revarsă tulburi peste gospodării, ale nămolului care scufundă totul în jurul său şi ale putreziciunii roadelor se înscriu în grila unui expresionism moderat: „Atâta ploaie cade că suntem mai bătrâni/ Şi cumpenele parcă se tem lângă fântâni./ Pâraiele vin tulburi şi intră prin ogrăzi/ Şi iau la vale garduri şi mortăciuni şi lăzi,/ Nămolul peste şanţuri se-ntinde ca un pod/ Şi grajdurile-s prinse-ntr-un muget de prohod/ Şi dealurile toate le vezi cum se topesc/ Şi curg împuhoiete dintr-un tărâm ceresc./ Porumburile sure-s culcate sub noroi./ Din stupi, în vara asta n-a mai ieşit un roi./ Şi holdele sunt coapte de mult şi-au mucezit/ Trifoiu-n brazde-i putred, de când nu a fost cosit.” (*Într-un târziu*) Poezia lui Ion Horea stabileşte relaţii cu „Lacustra” lui George Bacovia – conform afirmaţiei lui Al. Cistelecan – şi reprezintă „cel mai convingător simptom al firii sale adânc ţărăneşti: viziunea imersiunii lumii în acvatic se întreţăie cu îngrijorarea subterană pentru cataclismul agricol.”[34] Vălul înmiresmat al toamnei, care incita toate simţurile în primele volume de poezii, se înceţoşează odată cu trecerea timpului, poetul înlocuind euforiile bucolice cu atmosfera dezloantă a „toamnei târzii” - metaforă a îmbătrânirii – care asemenea unui mesager prezice intrarea într-o zodie crepusculară: „Un timp care mă-ndeamnă, de la margini,/ Să-mi caut locul meu către-nserare. […] Noiembrie, pândire de omături/ Pe urmele arsurilor de brumă.” („Adaos” la „2 noiembrie 2010”)

Dacă la Ion Pillat, „fructele şi legumele, cărnoase, zemoase, violent colorate sunt văzute static, aranjate ca într-o natură moartă”[35], la Ion Horea asistăm la o schimbare, deoarece prevalează contemplaţia naturii „mai mult din perspectiva economicului”[36] văzut ca „un ritual”, ale cărui momente sunt „iluminate, după şcoala lui Virgiliu, de prezenţa divină”[37]: „căratul grâului câtă sfinţire/ a pâinii şi a carelor încărcate/ şi snopii aşezaţi în zidire/ ca de biserică ori de cetate” („Stogul”) Pillatofilia, cum îi place criticului Al. Cistelecan să o diagnosticheze, e depăşită printr-un „pronunţat sentiment al recoltei, luată nu ca pretext decorativ, ci ca încununare a unor eforturi umane.”[38] Imaginea belşugului agrest e completată prin evocarea îndeletnicirilor câmpeneşti, dispuse în funcţie de rotirea anotimpurilor ca în poemul didactic „Munci şi zile”, iar prin intermediul unui excurs anamnezic, poetul recompune o frescă a ceremonialelor agreste. Plantarea viei, vânturarea fasolei, munca plugarului, îmblătirea grâului sunt ritualuri ale muncii îmbrăcate în haină poetică ce amintesc de „o civilizaţie aproape gentilică, precum cea cântată de Homer.”[39] Ţăranii îşi armonizează activităţile după reperele calendarului popular, care înregistrează schimbarea anotimpurilor pe baza observării bioritmurilor din natură: încolţirea seminţelor, înmugurirea arborilor, căderea frunzelor, migraţia păsărilor. „Ei nu au timp prea mult pentru efuziuni lirice, sentimentele le trăiesc muncind, pe câmp, în grădină, dând la vite şi le exprimă fără prea multe dichisuri stilistice”[40]: „Fasolea vânturată ai adunat-o-n ol?/ Cu voavele vom arde-n cuptor la iarnă, poate,/ Ori când va fi fânarul la primăvară gol/ Şi oile-or începe să fete în ocol/ Le-om aruca acolo să roadă peste noapte.// E tot mai mică ziua, otăvile-s cosite, / Oare n-o fi vremea serii? Mă duc să dau la vite.” („Moment de toamnă”) Inventarul muncilor agricole alcătuieşte „un

[34] Al. Cistelecan, *Poezie şi livresc*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987, p. 117.
[35] Marin Sorescu, „Ion Horea” în rev. *Luceafărul*, an VII, nr. 14 / 4 iulie 1964, p. 3.
[36] Al. Piru., *Poezia românească contemporană: 1950-1975*, vol. II, Bucureşti, Editura Eminescu, 1975, p. 58.
[37] Al. Cistelecan „Pillatieni atei şi convertiţi” în rev. *Studia Universitatis Petru Maior. Philologia*, nr. 1/2002, p. 26.
[38] Marin Sorescu, *op. cit*. p. 3.
[39] Marin Sorescu, *op. cit*. p. 3.
[40] *Ibidem*, p. 3.

soi de manual poetic pentru *viaţa la ţară*"[41] din care se desprinde „o sumă de gesturi, *acte*, prin care omul se defineşte component dinamic" [42] al ritmului cosmic. Nu lipsesc din versuri sfaturi agricole rimate care reprezintă filonul hesiodic al poeziei lui Ion Horea, remarcat de critici. Pregătirea pământului pentru însămânţare e realizată de un *homo faber* care „construieşte şi acţionează în acord cu forţele constructive ale firii"[43]: „Din patru anotimpuri pământul ni s-arată/ În frumuseţea lui adevărată./ De-i aşezat sub soarele amiezii/ E potrivit prisăcii şi livezii./ Sunt dealuri înclinate şi-ncinse de arşiţă?/ Sapă-le-adânc şi leagă-le cu viţă,/ Şi piersici să le ţină de umbră, şi gutui,/ Pe culmea lor de-a dragul să te sui." („Pământul")

Aşadar, apetenţa pentru celebrarea roadelor – reminiscenţă pillatiană – şi a îndeletnicirilor câmpeneşti, nu fără efuziuni în faţa forţei germinative a vegetalului, grefate pe un lirism al evocării şi al amintirii, sunt mărci ale unei figuraţii bucolice care particularizează creaţia lui Ion Horea.

Bibliografie critică selectivă:

Bachelard, Gaston, *Pământul şi reveriile odihnei. Eseu asupra imaginilor intimităţii*. Traducere, note şi postfaţă de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, 1999.

Balotă, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi*, Bucureşti, Editura EuroPress, 2008.

Boldea, Iulian, *Metamorfozele textului*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 1996.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, vol. I. Traducere de Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Laurenţiu Zoicaş, Irina Bojin, Victor – Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repeţeanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu, Bucureşti, Editura Artemis, 1993.

Cistelecan, Al., *Poezie şi livresc*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987.

Cistelecan, Al., în prefaţa „Ardeleanul definitiv" la volumul antologic: Ion Horea, „Bataia cu aur", ediţie de autor îngrijită de Eugeniu Nistor, Tg-Mureş, Editura Ardealul, 2009.

Craia, Sultana, *Orizontul rustic în literatura română*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985.

Creţu, N, „Poezii" în rev. *Iaşul literar*, 2, februarie 1968.

Danţiş, Gabriela, *Poezia bucolică românească*, Bucureşti, Editura Univers enciclopedic, 2000.

Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura „Amarcord", 1994.

Enescu, Radu, „Un poet al amiezilor de toamnă" în rev. *Tribuna*, VI, 1 (257), 4 ianuarie 1962.

Fromm, Erich, *Arta de a iubi*. Traducere din limba engleză de dr. Suzana Holan, Bucureşti, Editura Anima, 1995.

Dimiseanu, Gabriel, *Valori actuale*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974.

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhitipologia generală*. Traducere de Marcel Aderca, postfaţă de Cornel Mihai Ionescu, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1998.

Floarea, Rodica, *Literatura română contemporană*, vol. I, coord. Marin Bucur, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1980.

Guénon, René, *Simboluri ale ştiinţei sacre*. Traducere din franceză de Marcel Tolcea şi Sorina Şerbănescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2008.

Martin, Aurel, *Poeţi contemporani*, vol. I, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967.

[41] Rodica Floarea, *Literatura română contemporană*, vol. I, coord. Marin Bucur, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1980, p. 419.
[42] Mircea Tomuş, *Istorie literară şi poezie*, Timişoara, Editura Facla, 1974, p. 202.
[43] *Ibidem*, p. 204.

Micu, Dumitru, *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. II, Bucureşti, Editura Iriana, 1995.

Oarcăşu, Ion, *Prezenţe poetice*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968.

Papu, Edgar, în prefaţa „Poetul Ion Horea" la volumul: Ion Horea, *Eu trebuie să fiu*, Bucureşti, Editura Albatros, 1984.

Piru, Al., *Poezia românească contemporană: 1950-1975*, vol. II, Bucureşti, Editura Eminescu, 1975.

Pop, Ion, „Încă nu" în rev. *Ateneu*, IX, 12 (101), decembrie 1972.

Pop, Ion, *Lucian Blaga. Universul liric*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981.

Ruşti, Doina, *Dicţionar de teme şi simboluri din literatura română*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Poliom, 2009.

Simion, Eugen, *Orientări în literatura contemporană,* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965.

Sorescu, Marin, „Ion Horea" în rev. *Luceafărul*, an VII, nr. 14 / 4 iulie 1964.

Tomuş, Mircea, *Istorie literară şi poezie*, Timişoara, Editura Facla, 1974.

***Această lucrare a fost publicată cu sprijinul financiar al proiectului „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate", POSDRU/159/1.5/S/133652, finanțat prin Fondul Social European, Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.**

THE METAMORPHOSES OF A DESTINY – GABRIELA MELINESCU

Bianca CRUCIU
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: Gabriela Melinescu the most important exil writer has an interesting human and literary destiny, she is the voice of the exil intellectuals elite.Her creations are an authentic and the best "original confesions".To understand how is a Melinescu's poetry text,means to read and understand them.She lives in her poetry like the sun in the world.The light of her poetry embraces human souls.

Keywords:literary creation,confesio,poems,perspectives,literary destiny.

Prezența Gabrielei Melinescu în Literatură este ingenuă și reconfortantă prin perspectiva ei plină de prospețime de a privi lumea[1] și prin naturalețea și charmul stilului său personal bine definit.

Deși considerată în tinerețe,la debut, ca persoană(în peisajul literarar) în stare să tulbure canoanele și să strice ighemoniconul stabilit cu greutate de-a lungul anilor de către critică[2] poeta prin vigoarea,expresivitatea și jovialitatea pe care o exprimă, este cea care"*se amuză la balul vieții,pare că nu mai vrea să îmbătrânească ,după cum perfect adevarat este că dacă ar renunța la strengăreala care-i stă atât de bine nu ar mai fi ea însăși".*[3]

Cu toate că de multe ori ne lăsăm cuceriți de stiluri,bogății de simboluri,metafore ,imagini lirice[4] poezia Gabrielei Melinescu este" *proprie, neimitată și neimitabilă*"adică originală,"*de o candoare care sfințește lucrurile*"[5] având acel aer sacru din care e facută poezia adevărată[6] .Ea este considerată a fi o "*redescoperitoare*" pentru că trece prin ziduri și nu se rănește, alergând după o lumină"[7] .Nu are nevoie să ne convingă de dimineața și până seara că este o poetă adevărată[8],ca de altfel și versurile care o consacră:"*Port peste frunte o frânghie subțire/din care ancorele se vor naște/Aplec lin capul înspre țărmul/pe care mai târziu te voi cunoaște./Sunt mesele spălate-n vin curat/și pletele întunecă pahare./Beau*

[1] *Eugen Barbu, O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până în prezent.Poezia română contemporană,Ed. Eminescu,București,1975,p.430*
[2] *Idem.p.428*
[3] *ibidem p.428*
[4] *Henri H.Stahl,Eseuri critice,Ed. Minerva,București,1983,p.151*
[5] *ibidem p.428-429*
[6] *ibidem p.429*
[7] *ibidem p.430*
[8] *ibidem.p.430*

corpul unui iubit bărbat/amenințat de o spânzurătoare"/.[9]*Actul creator isi are originea in straturile cele mai profunde ale eului*[10] *sau poetic.*

Conștientizând valoarea și importanța scrisului, a scrisului autentic, ea știe că doar scrisul cu adevărat *poetic* este cel care se depăşeşte pe sine," care evadează şi trece dincolo de el însuşi, nemulţumit de convenţionalitatea, de artificialitatea, de ineficienţa limbajului strict verbal. Orice poet autentic, aşa cum este Gabriela Melinescu, visează să *creeze lumea,* să atingă starea de *Geneză*."Si pentru ea ,la fel ca pentru Constantin Noica,"cultura este singura sursa a unei bucurii permanente,o forma de maturiate a spiritului care este eliberatoare."[11]

Pentru actul creator este imperios necesară liniștea.Esteticianul și istoricul literar Tudor Vianu spunea că "*cine nu se pricepe să facă liniște în sine nu poate auzi glasurile artei.Tumultul exterior le acoperă.Pacea sufletului le scoate în relief*"[12] ,cuvinte care se potrivesc și poeziei Gabrielei Melinescu care știe glasurile artei și mai știe că *"ochiul nostru n-ar putea privi soarele dacă n-ar participa la natura lui.Tot astfel și sufletul nostru n-ar putea vedea frumusețea decât dacă n-ar fi el insuși frumos.*"(Plotin,sec.III e.n.),[13] pentru că sensul cuvintelor se constituie în și prin calitățile lor sensibile.[14]Și că poezia este forma cea mai înaltă a cunoașterii filosofice[15]și*" a cunoaste înseamnă a intra în forme noi, a șterge deosebirile dintre subiect și obiect,a proiecta substanța proprie în aspectul exterior și străin"*[16]

Într-un "*confesio original*"ne spune că atunci când scriu,(poeziile)le lucrez pur şi simplu forma, dar nu mă ating de ce-am trăit cu adevărat. Fiindcă trăirea e numai în timp. Iar în poem intră destul de mult din atmosfera în care le-am imaginat. În felul acesta, omul exterior este supus omului interior.Gabriela Melinescu este spiritul mereu treaz,dar și de o gravitate uneori frumoasă,care are în ființa ei și o gingașă rigoare prin care creația ei stârnește pe parcurs curiozitate ,denotă o ordine intelectuală și un har îndestulător și inepuizabil.[17]

---

[9] *ibidem p.430*
[10] *Liviu Rusu,De la Eminescu la Lucian Blaga,Ed.Cartea Românească,1981,p.440*
[11] *.Andrei Pleşu,Minima Moralia,Ed.Cartea Românească,1988,p.97,98,99*
[12] *Victor Ernest Maşek,Arta de a fi spectator,Ed.Meridiane,Bucuresti,1986,p.39*
[13] *idem.p.2*
[14] *ibidem p.104*
[15] Antologie de filosofie romaneasca(5),Biblioteca pentru toti,Ed.Minerva,Bucuresti 1988,p.127
[16] idem.p.128
[17] *Eugen Simion,Scriitori români de azi III,Ed.Cartea Românească,București,1984,p.211*

Întreaga poezie a Gabrielei Melinescu este străbătută de un fir coordonator de gândire artistică plină de naturaleţe şi prospeţime feminină care răzbate din însăşi fiinţa poetei spre sufletul cititorului sau al criticului. Ideile sale se conturează pe întreg parcursul artistic, ea reuşeşte să înfăţişeze pregnant fiorul poetic al exilului.

Pentru cel care se apropie de poezia Gabrielei Melinescu,este întâmpinat de frumosul artistic,frumosul din omul Gabriela Melinescu,aşa cum este exprimat prin formele sale sensibile,[18] nu există o metodă aparte de abordare ci una simplă, lectura. Aceasta te proiectează în fundalul artistico-ideatic expus şi oferit într-o mare simplitate. Poeta însăşi se defineşte "*regina sau cerşetoare, zeiţa"(Din vieţile faraonului).* Alteori simţindu-se Pasărea măiastră, cu frumuseţea ei celesta, acea pasăre sacră asociata Arhanghelului Mihail, pasăre care prin cântecul ei rămâne în singurătate şi întinereşte pe orice ascultător şi-n acelaşi timp având darul de a citi în inimile oamenilor.[19]

Într-o mărturisire personală poeta susţine că" pentru mine poezia s-a născut în momentul în care am simţit că aveam un secret, o limbă interioară cu care puteam să fiu aproape de toate fiinţele animate şi inanimate. Secretul meu, limba interioară, se opune comunicării obişnuite, o limbă spontană primită din îndepărtată planetă din care" căzusem" direct în corpul mamei mele Maria şi apoi în viaţa de pe pământ." [20]

Această mărturisire relevă talentul înnăscut al Gabrielei Melinescu, conştientizarea lui şi înmulţirea talantului primit în dar încă înainte de naştere. Legătura dintre Darul lui Dumnezeu oferit ei ,adică Poezia însăşi, cu tot ce presupune ea şi Mama care i-a dat naştere, este vizibilă şi construită într-un mod aparte în poemul „*Pentru mama*" din volumul „*Puterea morţilor asupra celor vii"*[21].

Fiinţa care dăruieşte iubire, siguranţă, linişte, pace, este mama, cea care a adus-o în lume şi tot ea este începutul tuturor lucrurilor de bine. Ea este fiinţa unică „*pe care o credem nemuritoare"," invulnerabila zeiţa".* Neavând nevoie de nici un cuvânt decât de Iubire, poeta spune că „*dincolo de cuvintele ei se afla dragostea*". Ştie cel mai bine să dăruiască, deşi are dureri nenumărate, o mamă are „*o iubire altfel decât aceea pe care durerea o umple".*

[18] Antologie de filosofie romaneasca(5),p.19
[19] *R o.wikipedia.org/wiki/Pasărea-măiastră,accesat 09.12.2014*
[20] *Aura Christi,Banchetul de litere.Ed.Ideea Europeană,Bucureşti,2006,p.185*
[21] *Gabriela Melinescu,Puterea Morţilor asupra celor vii,Ed.Polirom,Iasi,2005*

Gradual se confesează, simplu şi firesc, cere iertare pentru greşelile de copil (inocent) pe care le săvârşise" *mama am călcat pe inima ta*", uşor lucru este pentru copii să-şi supere părinţii dar tot ei se-ntorc cerând iertare pentru că timpul trece şi vine o vreme când zic" *acum în zadar încerc să te întorc".*

Persoana specială pentru poeta ea, făcând parte dintre persoanele sfinte şi care sunt capabile de cele mai puternice sentimente. Datoria fiilor este după cea de-a cincea Poruncă din Decalog, cinstirea părinţilor*," Cinsteşte pe tatăl tău şi pe mama ta ca să trăieşti ani mulţi şi buni pe pământ".* Aceasta este porunca, datorie, obligatie.Eul liric îşi recunoaşte greşelile şi spune" *În zadar vreau să-ţi sărut mana/şi să mă ierţi în lumina roşie/a amurgului şi să te rog să citim împreună/Povestea Fiului risipitor"*. Tragedia (uneori) sau stresul exilului, dau poetei un sentiment de nostalgie.

Timpul este ireversibil şi produce amintiri, amintirile visare. Prin vis poeta poate retrăi clipe frumoase care o ajută să treacă mai uşor exilul acceptat de bunăvoie spunând „*Visez mereu strada noastră/grădină unde toate cresc după vocea ta/şi pământul negru râde printre caişii albi/şi mă bucur să te revăd/culoarea verde-blând a veşmântului tău/".*

Toate poemele publicate de poetă în acest volum par a fi nişte apeluri la memorie, fotografii ale momentului rămase întipărite în suflet, cu care se hrăneşte pentru a-şi potoli dorul de mamă, familie, ţară, de cei dragi. Sunt scurte rememorări, gânduri transpuse în imagini poetice,de confesiune.

Când te afli în depărtare de cele mai multe ori, Ţara şi Mamă sunt elementele esenţiale generatoare de echilibru interior, de pace interioară de o anume regăsire. Între acestea două există o legătură profundă am putea spune chiar fiinţială. Existenţa uneia o presupune pe cealaltă.În poemul" *Patrie de ţărână*" din volumul citat mai sus, se regăseşte un anume mit al" ţăranii", ca element creativ, din care Dumnezeu a făcut omul, dar şi că pământ sfânt al ţării pe care poeta o părăseşte. Poeta se desparte şi de mama şi de ţară într-un mod dureros. Dezrădăcinarea provoacă suferinţă, nelinişte, durere totul pare să nu mai" *lumineze ca ieri/nici una din zile/nu mai luminează ca ieri/când mi-am luat rămas bun de la mama/la colţul străzii Noroc/".*

Nu o putem considera pe poetă ca fiind exilată, pentru că ea însăşi recunoaşte în poem că a avut o oportunitate unică de a pleca undeva mai bine decât acasă la ea, spunând „*aveam atâta noroc să plec/din patria imposibilă/".*

Acasă trebuia să însemne siguranţă, linişte, împlinire, iubire, dragoste, prosperitate, ori toate acestea nu le-a putut găsi aici. Hotărăşte să plece, să emigreze ţinând piept unei străinătăţi necunoscute în care se avânta cu o oarecare jubilaţie în timp ce mama „*era tristă/să mă piardă* "Altfel spus poemul întreg poate să fie o confesiune, o rememorare a clipei, poeta mărturisindu-ne că" n-*am mai văzut-o niciodată/după zece ani a murit mama/".*

Ea face din nou apologia durerii Fiului risipitor care se reîntoarce acasă, recunoscând că din iubire şi întru iubire" *încă/sufletul mamei/exista în focul din casa veche unde/întruchipările anilor noştri dăinuie/".*Cu alte cuvinte nefiinţa-fiinţă a mamei este aproape omniprezenta în imaginarul poetic, *"în pomii în care mă suiam, /în păsările care cântau pentru mine, /pentru frumuseţea Tatianei/".*

Nu credem că la Gabriela Melinescu ar putea fi vorba de o nostalgie a trecutului,sau de o"*veşnică reântoarcere a lucrurilor*"(idee de bază întâlnită la Eliade de fapt)aceea a posibilității ca timpul să poată fi silit să stea pe loc.Adică mai corect spus să se repete ,nu ca*"timp*" ci că evenimente care au avut loc în timp."*Veşnica reântoarcere a tuturor anotimpurilor*"("L*e mythe de l'eternel retour","La nostalgie des origines")*un leit motiv care revine în toate lucrările lui Eliade, care și el a trăit multă vreme departe de țară.[22]

Ţărână, pământul e veşnic nemuritor la fel şi patria, ţara este veşnică nemuritoare.Sintagma" *Patria imposibilă*" a fost folosită în ideea că aici ea nu-şi putea împlini idealurile şi visele. Când ceva nu se poate realiza, se spune că „devine imposibil". Astfel că din „*patria imposibilă*" politic, material, sufletesc, spiritual, poeta migrează spre o „*patrie a tuturor posibilităţilor"* unde mai târziu deşi împlinită pe varii planuri imateriale, trăieşte frustrări şi doruri, iar sufletul ei nu cunoaşte liniştea,pentru că i-a rămas în „*pajiştea verde de acasă".* Orice om care pleacă în călătoria exilului, pleacă doar pe jumătate, cealaltă jumătate rămâne să germineze în pământul care l-a plămadit şi căruia îi este dator până la moarte.

Gabriela Melinescu sugerează că nu poți să trăiești,să gândești și să scri în afara istoriei,[23] nu poți să existi fără să lupți.În lume nu ai încetat nicicând competiția,doar că locul fiecăruia sub soare e asigurat prin har divin și că totul se câștigă prin efort și încordare.Învățarea și adaptarea permanentă este *legea eternă a supraviețuirii,*[24]*și pentru că la fel cum spunea Alex.Ștefănescu spune și ea*

[22] *Henri H.Stahl,Eseuri critice,Ed.Minerva,București,1983,p.206*
[23] *George Arion,Interviuri(2),Ed.Albatros,București982,p.125*
[24] *idem.p.120*

că"literatura de valoare este o literatură cu cheie,iar scriitorul nu poate face să "înmărmurească măreț" decât lumea sau adevărul lumii pe care a cunoscut-o direct[25].

BIBLIOGRAFIA OPEREI

1.Gabriela Melinescu, Puterea Morţilor asupra celor vii, Ed. Polirom, Iaşi, 2005

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

2.Eugen Barbu, O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până în prezent.Poezia română contemporană,Ed. Eminescu,Bucureşti,1975

3. Henri H.Stahl,Eseuri critice,Ed. Minerva,Bucureşti,1983

4.Eugen Simion,Scriitori români de azi III,Ed.Cartea Românească Bucureşti,1984

5. Aura Christi, Banchetul de litere. Ed. Ideea Europeană, Bucureşti, 2006, p.185

6.Liviu Rusu,De la Eminescu la Lucian Blaga și alte studii literare și estetice,Ed.Cartea Românească,1981

7.Andrei Pleșu,Minima Moralia-(Elemente pentru o etică a intervalului),Ed.Cartea Românească,1988

8.Antologie de filosofie românească V,Bibliotecă pentru toți,Ed.Minerva,București,1988

9.Despre frumos și artă,Tradițiile gândirii estetice românești I,Bibliotecă pentru toți,Ed.Minerva,București,1984

10.George Arion,InterviuriII,Ed.Albatros,București,1982

11.Alex.Ștefănescu,Jurnal de critic,Ed.Cartea Românească,București,1980

[25] *Alex.Ștefănescu,Jurnal de critic,Ed.Cartea Românească,1980,p.15*

NO GIPSY VENUS- ZOLI, ANOTHER HEROINE OF COLUM MCCANN

PUSKÁS-BAJKÓ Albina
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: Colum McCann has always been fascinated with the "other", in his previous novels, including "Dancer" and "This Side of Brightness", he combined fiction and history with empathetic deftness to study such varied lives as Rudolph Nureyev and the subway diggers of Manhattan. In "Zoli"he continues his epic exploration of identity to follow the rise and decline of a Romani singer and poet, loosely based on a real-life Gipsy woman, Papusza. Papusza was sentenced to a "Life of Pollution" by Romani society when the Polish government began publishing her poems. McCann switches the action to Czechoslovakia, but the tale is essentially the same.McCann plays with Zoli's torn ego by shifting perspectives. Like "Dancer", " Zoli" begins with its lead as a child entering a new world of Soviet rule. As a girl, Zoli describes her love for the Romani life and idolatry of her Marxist grandfather, her only remaining family member after a Hlinka massacre. He teaches her to read and write, contrary to tradition, and this curious, intelligent girl begins to write her own odes to the Romani life. These early sections are full of stirring, poetic portraits of Romani society and are almost idyllic, even in the face of barbarism. McCann's approach is deliberately didactic. The worst burden, says Zoli, is when "they force us to be what they expect us to be". (see Edward Said, Claude Levi-Strauss, J. Duncan, Franz Fanon, D. Sibley)

Keywords: Papusza, Gipsy poet, Zoli, Otherness, exotic

A winner of Ireland's Rooney Prize for Literature, and a finalist for the IMPAC Award, McCann, had the opportunity to spend nine months at the library researching and writing *Zoli*. [1]His research culminated in a trip to Slovakia where Colum spent two months living in the Romani camps. Having always been fascinated with the "other", it being the result of a discursive process by which a dominant in -group ("Us," the Self) constructs one or many dominated out-groups ("Them," Other) by stigmatizing a difference – real or imagined – presented as a negation of identity and thus a motive for potential discrimination. To state it naïvely, difference belongs to the realm of fact and otherness belongs to the realm of discourse. Thus, biological sex is difference, whereas gender is otherness. The creation of otherness (also called othering) consists of applying a principle that allows individuals to be classified into two hierarchical groups: them and us. The out-group is only coherent as a group as a result of its opposition to the in-group and its lack of identity. This lack is based upon stereotypes that are largely stigmatizing and obviously simplistic. The in - group constructs one or more others, setting itself apart and giving itself an identity.[2]

Otherness and identity are two inseparable sides of the same coin. The Other only exists relative to the Self , and vice versa. The asymmetry in power relationships is central to the construction of otherness. Only the dominant group is in a position to impose the value of its particularity

[1] Zoli, by Colum McCann. Random House, January, 2007
[2] Jervis, J.(1999).Transgressing the Modern. Explorations in the Western Experience of Otherness . London : Blackwell.

(its identity) and to devalue the particularity of others (their otherness) while imposing corresponding discriminatory measures. Therefore, if the Other of Man is Woman, and if the Other of the White Man is the Black Man, the opposite is not true[3] (Beauvoir, 1952).

Dominated out -groups are Others precisely because they are subject to the categories and practices of the dominant in - group and because they are unable to prescribe their own norm[4]s.

Out-groups cease to be Others when they manage to escape the oppression forced upon them by in-groups, in other words, when they succeed in conferring upon themselves a positive,autonomous identity ("black is beautiful"), and in calling for discursive legitimacy and a policy to establish norms, eventually constructing and devaluing their own out-groups.[5]

Column McCann's previous novels, including *Dancer* and *This Side of Brightness*, combined fiction and history with empathetic deftness to study such varied lives as Rudolph Nureyev and the subway diggers of Manhattan. *Zoli* continues his epic exploration of identity to follow the rise and decline of a Romani singer and poet, loosely based on a real-life Gipsy woman, Papusza. [6]Papusza was sentenced to a "Life of Pollution" by Romani society when the Polish government began publishing her poems. McCann switches the action to Czechoslovakia, but the tale is essentially the same.McCann plays with Zoli's torn ego by shifting perspectives. Like *Dancer*, *Zoli* begins with its lead as a child entering a new world of Soviet rule. As a girl, Zoli describes her love for the Romani life and idolatry of her Marxist grandfather, her only remaining family member after a Hlinka massacre. He teaches her to read and write, contrary to tradition, and this curious, intelligent girl begins to write her own odes to the Romani life. These early sections are full of stirring, poetic portraits of Romani society and are almost idyllic, even in the face of barbarism

After the war, the Communists latch on to the Romani as the face of proletariat revolution. Zoli begins a relationship with an Englishman, Stephen Swann, who publishes her work. To the idealist Swann, who narrates this period, Zoli is the embodiment of the perfect primitive. But when she rebels against his bourgeois use of her talents, he ceases to understand her and she drifts away from us.The Soviets turn Zoli into a poster girl for the forced resettlement of the Gipsies and her people finally reject her. By the time we return to Zoli's narration, her identity is lost and she is a distant figure, though her fear is tangible as she undertakes a torrid flight from Bratislava. By the end of the book she is an aged anachronism, a supposed innovator who, as she tells her daughter, is still traditional and "of those times".

McCann's approach is deliberately didactic. The worst burden, says Zoli, is when "they force us to be what they expect us to be". (see Edward Said, Claude Levi-Strauss, J. Duncan, Franz Fanon, D. Sibley, etc.) Given McCann's expressive writing and incisive examination of identity through perspective, he doesn't need to be this explicit. There are also a few frustrations that keep us from getting close to Zoli. Pivotal events in her earlier life, such as the death of her grandfather or her arranged marriage are skipped over, while her solo escape from Czechoslovakia takes up almost half the book.

Given the ambition of the novel, however, these are small complaints. McCann intelligently poses complicated questions about immigration and identity that are deeply relevant today. His prose is sharp and scintillatingly sensual, and the final moment in which Zoli finally rediscovers herself through music is incontrovertibly moving. If this beautiful,

[3] Beauvoir, S. de (1952). The Second Sex. New York: Alfred Knopf.
[4] Lévy-Strauss, Cl. (1961).Race and History. Paris : Unesco.Mason, P. (1998).
[5] Fanon, F. (1963).Black Skin, White Masks. Harmondsworth : Penguin
[6] Thibodeau, Gigi. 'Growing a New Skin: The Life and Poetry of Papusza,' 2003, <http://kmareka.com/free-literature-online/growinganewskin.htm>.

thoughtful novel falls just short, it's only because it shoots for the stars and hits the horizon. No doubt Papusza would have approved.

A Gypsy girl in Czechoslovakia is banished by her people after becoming a famous poet. Marienka Novotna, better known as Zoli, is a Gypsy girl born in the late 1920's in Czechoslovakia. She is 6 years old when her family is executed by Fascist soldiers. She escapes with her grandfather Stanislaus in their cart. Against Gypsy tradition, Stanislaus teaches Zoli to read and write. They meet up with another Gypsy encampment. Some of the Gypsies there come from Poland and play giant harps. Zoli has a good ear for words and music. With her best friend, Conka, they sing along when the women play. With the coming of World War II, restrictions are placed on the actions and movements of the Gypsies. The group splits up. At fourteen Zoli is married off to Petr, an old man who plays the violin. She writes songs in Slovak. When their encampment is shot at by German planes, Stanislaus is killed.

After the war, Gypsy music becomes popular. Zoli writes down her songs and so becomes a poet. Her exotism and erotic attractivity as exotism in general, constitutes the most directly geographical form of otherness, in that it opposes the abnormality of elsewhere with the normality of here. Exotism is not, of course, an attribute of the exotic place, object or person. It is the result of a discursive process that consists of superimposing symbolic and material distance, mixing the foreign and the foreigner, and it only makes sense from one, exterior, point of view. As a construction of otherness, exotism is characterized by the asymmetry of its power relation ships: it is Westerners who, during the phases of exploration then colonization, defined elsewhere and delimited exotism. The word exotic has become a synonym of tropical or even colonial. It is out of the question to describe Europe as exotic until minds and words are decolonized. Exoticism is characterized by giving value to the other, contrary to ethnocentric bias. From Homer's fascination with faraway, more or less imaginary peoples to J.-J. Rousseau's nostalgia for the noble savage, from the Romantic Orientalism of 19th -century writers and painters to the primitivism of a Gauguin painting, from curiosity for ethnic tourism to the recognition of specific rights for first peoples, the West celebrates the Other and even proclaims its superiority through multiple forms (that are not always unambiguous .) The taste for exotica was established in the 18th century when exotic turquerie, chinoiserie, japonaiserie

etc. came into fashion. It became commonplace in the 19th century with colonization and spread to the tropical world. Up to that point, it was essentially characterized by the import of exotic products, by their pastiches, and by travel books and then colonial literature. Only certain privileged persons, well-to-do aristocrats or explorers, traveled to experience the pleasures of exotic lands. The development of mass tourism in the 1960s leveled the playing field and made their exotism a major resource for many countries.

According to V. Segalen, exoticism is the pleasure of a sensation that, worn down by habit, is

excited by novelty. But Segalen notes that from the end of the 19th century onward, everything has been seen and radical exotism, the exotism experienced by the first explorers, is dead[7]. In fact, T. Todorov demonstrates that it is paradoxical to value or desire something that is unknown. Exoticism consists more of showing enthusiasm for what has already been seen, said, or painted: what has been marked elsewhere as picturesque and been reproduced as such. The otherness of the exotic is not the brute and brutal otherness of the first encounter; it is the bland otherness, staged and transformed into merchandise, of the colonial world offered up as a spectacle, as in orientalist paintings, human zoos... and exotic dance. Exoticism is less the pleasure of confronting otherness than the pleasure of having the satisfaction of

[7] Segalen,V. (2001).Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity . Durham : Duke University Press

experiencing the sight of a reassuring version of this confrontation, true to our fantasies, that comforts us in our identity and superiority.[8]

Stephen Swann is born in England from an Irish mother and a Slovakian father. In 1948 he goes to Czechoslovakia as a translator for the poet Martin Stránsky, who prints a literary journal. In 1950 he meets Zoli at Stránsky's printing shop and falls in love with her. He is sent to record her songs on a tape recorder, so that they can be transcribed and printed. He visits the Gypsy encampment regularly.

After Zoli's husband Petr dies, she starts a relationship with Swann, but they have to keep it secret, since it is forbidden by Gypsy tradition. When a chapbook of her songs is published, she becomes famous and gives readings. As Socialism grows, new laws are passed by the Soviet Union. Stránsky is executed. Zoli and Swann travel from town to town to plead against resettlement of the Gypsies, to no avail. Caravan wheels are burnt and tower blocks built to house the Gypsies. Zoli pleads with Swann not to print her full collection of poems, as the Gypsies will see it as betrayal of their culture, but he goes ahead. The Gypsies banish Zoli. She disappears, but later returns to Bratislava. In Swann's apartment she burns all the tapes and original transcriptions of her poems. She takes his gold watch and sells it, then wanders off again. Eventually she crosses the border into Hungary and then into Austria through a lake.

She is found half-dead and taken to a hospital and from there to a refugee camp. Later she leaves the camp and heads west, walking and hitch-hiking. A young priest takes her to the Alpine village of Maria Luggua, where he pays Enrico, a taciturn smuggler, to take her across the border into Italy. They fall in love and Zoli stays in Italy. They have a daughter called Francesca. In 2003, some years after Enrico's death, Zoli visits Francesca in Paris, where she is organizing an international conference about the Gypsies. Francesca pleads with Zoli to perform at the conference, but she refuses. Swann appears, accompanied by a journalist, but Zoli rushes off, still angry at his betrayal of her trust. Back in Francesca's apartment, one of the bands who played at the conference starts playing. After forty two years of silence, Zoli sings for them.

In the novel, the communist government uses Zoli's writing to try to encourage the Romani people to leave their caravans and settle in housing estates. Soldiers chop the wheels off the caravans and burn them. Zoli is scapegoated by her people, expelled from the community and shunned for life. With a knife and the clothes on her back, Zoli walks across Slovakia under harsh conditions to escape to Austria and freedom. She makes her way to Italy and has a family, but loses her voice as a poet.

An exotic singer and poet steeped in her ancient Gypsy traditions, most of the novel is told in her words, beginning with her indelible memories of her family being killed by fascist Hlinka guards when she was 6, their carts driven out onto cracking lake ice.Now a famous singer among her own people, Zoli begins to write poetry, but keeps her poems hidden, for fear of persecution. When Czechoslovakia is liberated by the Russians at war's end, Zoli is in her early 20s, and is becoming a symbol of the country's movement toward socialism.At this point McCann introduces the character of Stephen Swann, a half-Slovak Marxist and publisher who considers Zoli the perfect proletarian poet. Swann and Zoli meet and eventually fall in love, but their relationship seems doomed, enmeshed as it is with the political upheaval swirling around them. After Swann publishes her poems against her will, Zoli is deemed a traitor by her people and banished, sentenced to Pollution for Life.

McCann's story is loosely based on a real Gypsy poet, Papsuza, who was exiled by her people when her poems were published. He has enriched that story with insightful and

[8] Todorov, T. (1994), On Human Diversity: Nationalism, Racism, and Exoticism in French Thought.Harvard:Harvard University Press

evocative prose, and in *Zoli* has created a vibrant character who is able to maintain her identity and proud heritage, even when abandoned by those she loves.

One could not find a story more exotic than a Gypsy tale. This tale of a Gipsy girl, based on the life of Papusza, a Polish Gypsy singer and poet who died in 1987, spans seven decades and crosses national boundaries as freely as the Gypsy caravans once did. Above all a strong remembrance of Zoli Novotna, a poet born to a Romani family in Czechoslovakia, the novel also at times represents two other points of view: a Slovak journalist researching the mysterious Gypsy poet, and Stephan Swann, an Englishman who brought her work to the attention of a wider audience, thus earning for Zoli banishment by her people. It is the poet's story that is most compelling—how she survived wartime persecution by the Nazi collaborators, how she moved from an oral to a written tradition, how she fled Czechoslovakia into Austria and later Italy after the Communists halted the caravans—and the author's point of view and tense jumps are puzzling. Swann is complex, but naïve, self-indulgent and unsympathetic. The journalist is one-dimensional. Both provide the outsider's view of Romani society, seeing its idiosyncrasies as the uninformed reader might, but add little to Zoli's rich narrative. In fact, the most rewarding aspect of the book is its language. One recurring image in particular, the icy waters that signify both the death of Zoli's family and her own rebirth in the West, is evocative of the whole of her experience. The final section of the book, in which Zoli visits her daughter in Paris, the hypothetical destination of her escape journey years earlier, is satisfying in that it allows Zoli a certain amount of closure, and crystallizes the old Gypsy legends into a harsher, 21st Century reality.

A novel about a Gypsy woman exiled for betraying her people: the novel shows us the Czechoslovakia in the early 1930s when Zoli, but more essentially, a young Roma girl,who is six years old., and the recalled child voice, which relates part of the novel, will be crisp and accurate, yet dispassionate while narrating the most terrible of events. In the 1930s, Zoli is a young girl, part of a kumpanija, a band of families that moves about the countryside of what was then Czechoslovakia, never staying too long in one place. Raised by her beloved but strict grandfather after most of her family is murdered by fascists, she is taught to read and write, though these acts are considered by the Roma to be dangerous, especially for a woman. Books, even radio, carry the words of outsiders. But Zoli is gifted; she has a voice that sings and a mind that invents and remembers. She and her grandfather escape death and flee to join a group of caravans, a community of cousins, of harpists, a society with music and rules and laws of its ownMcCann moves the story through time and place - present-day Slovakia, 1930s Czechoslovakia, England, Northern Italy, Paris, Hungary, Austria - reflecting the movement of the Roma people themselves. It begins in 2003 with a Slovakian journalist seeking information about Zoli, then moves to Zoli's first-person recollections of the 1930s (addressed, in part, to her daughter), and then on to Swann, an English expatriate who is part Irish, part Slovakian and one of the men Zoli loves. In this way, her tale encompasses the story of Eastern Europe, shifting politics and borders, banishment and exile, the hatred and the murders and then the attempts, under socialism, to rescue the Roma from their nomadic ways. When Zoli is six, the rest of their group is herded onto a frozen lake by fascists who set fires around the ice and wait, with guns, for it to melt. Zoli survives alone with her grandfather. Unusual for a Romani, he admires Lenin and Marx and knows how to read. Even more unusual, he sees that Zoli is taught. Along with Zoli's natural talent for composing songs and poems, her literacy determines her fate, after the terror of war reduces their lives to the most marginal of existences in caves clawed out of mud, subsisting on frozen potatoes stolen from the fields. The war ends when Zoli is 16 and with the spread of socialism, the Roma are suddenly regarded as 'comrades' again. Zoli meets Stephen Swann, a man she will have a passionate affair with, but who will also betray her. He persuades Zoli to publish some of her work. But when the government try to use Zoli to help them in their plan to 'settle' Gypsies,

her community turns against her. They condemn her to 'Pollution for Life', which means she is exiled forever. She begins a journey that will eventually lead her to Italy and a new life. Zoli is based very loosely on the true story of the Gypsy poet, Papusza, who was sentenced to a Life of Pollution by her fellow Roma when a Polish intellectual published her poems. But McCann has turned this into so much more – it's a brilliantly written work that brings the culture and the time to life, an incredibly rich story about betrayal and redemption, and storytelling in all its guises.

After the war, Zoli emerges as a singer. She is discovered by poet and socialist activist Martin Stransky and his sidekick, Stephan Swann. In the optimistic early days of the construction of People's Socialism, they bring her into the public eye as the "perfect proletarian poet," and the "new Gypsy." Thus, unwittingly, Zoli is made into a representative of her people--a people who chose to disappear rather than participate in any one else's ideas of governance--just at the time when idealism and optimism are corrupted. Swann betrays Zoli, just as socialism betrays the Romani, who are brutally trapped by a regime whose officials burn the wheels of their wagons to end their roaming, then forcibly install them in drab city high rises. Though she fights to prevent this, Zoli is blamed and banished from the tight-knit community which is all she's ever known.

No matter who is telling the story, each path leads back to Zoli. As a gifted poet, she is discovered by a printer and publisher who also befriends the expatriate Swann. Zoli receives permission from the elders to have her poems published in the outside world. But the very work that is celebrated and makes her famous also leads to her unraveling. She finds, too late, that she has been used. But new laws enable the rounding up and resettlement of her people. Banished by the Roma and blamed for their fate, she finds that she belongs to neither socialist nor Roma society[9].The narrative arc of the novel is as intriguing as it is effective. Moving among first and third person points of view and between the 1930s and 2003, McCann traces the romantic, familial, and political history of Zoli, a Roma poet and one of the fiercest women you will ever encounter. From her earliest conversations with her grandfather to the later conversations with her daughter, Zoli exhibits a stunning strength of character and will for self-determination.But this is not hagiography and Zoli is flawed as well. Not as flawed as the society around her and the way it treats people who are considered "other," for this is also a tale of the Roma people, or Gypsies, who have been spurned and shunned throughout their existence.

From the first glimpse of the very closed and self-protective Roma society seen through the eyes of a journalist, to life inside a Roma settlement, to the larger politics of Czechoslovakia, McCann develops a picture of a time that is specific and yet still very relevant to our lives. This is not a treatise on what it means to be an outsider, which Zoli is and becomes more so over the course of the novel, but in its depiction of the talented and heartbroken woman at its core, it elicits our empathy as it tests our varying notions of heroism and loyalty. After the formal act of banishment, she returns to the Danube, to the vicinity of the apartment blocks on the outskirts of Bratislava, where the kumpanija has been forcibly moved. They have ripped out the floorboards of their apartments to build campfires; the wheels from their wagons have been removed, yet they still gather and live outdoors. One night, hidden yet watchful, Zoli "longs to . . . stride into the camp, but she is as separate from them now as she can ever be. She watches the flickering campfires, the cigarettes traveling at mouth level, a rimless wheel of red light moving. I would, she thinks, set fire to all my words just to travel that air once more."

[9] Duncan,J. (1993). Sites of representation. Place, time and the discourse of the Other. In Duncan, J. &Ley, D. (eds.).Place/Culture/Representation. Pp. 39-56. London:Routledge

According to Lacan, giving ground often happens by means of the best of intentions, for instance Zoli's wish to collaborate with Stránský in giving form to the history and life of her people[10]. Zoli's uncompromising travelling of roads, which always returns to where she started, a journey that is a vicious circle from a transcendent point of view. Zoli discovers and walks on the territory of the Gipsy camps from which her people have fled because of threats and because their homes were burnt down. Sheltering in a hut in the forest, she wonders: 'What might it be like to stay like this for ever . . . moving back and forth between forest and hut, over the empty field, through the colourless rain, eating pine seeds, watching the flame crackle? To lie on the floor and slip down into the boards, to wake again in silence, saying nothing, recalling nothing, with not a soul in sight, to have her name pass silently into the walls of the hut?' (p. 117) She places herself in the position of the reason that lacks in the way of life that rules and gathers power[11], for 'moving back and forth between forest and hut,' and 'slip[ping] down into . . . boards' is a form of gadzi life, and the life led by peasants in rural Slovakia, after all. Zoli, having escaped across the border from Slovakia to Austria with the help of a prisoner in a forest workcamp, lives in a camp for Displaced Persons and meets another Roma, a woman named Mozol, with whose family she lives. When Mozol, whose one desire is to travel to and resettle in Toronto, but who cannot pay the required part of her passage, is in her despair over her lost hopes, Zoli forgets her old life and makes a decision to embody, in Mozol's cause, the dead remains of the worst gadzi beliefs about Gypsies: 'We fall out of rhythms with our earliest ways . . . I even forgot I was polluted . . . and in some ways I had begun to think of myself as Mozol's sister. The decision had no fear. Sometimes you make up your mind about something without knowing why. I knew the town well. I did not like what I was about to do, daughter, but I had forced myself not to think about it. I cut the nerve that twitched in me and went to the dump at the edge of town' (p. 203). Zoli finds a cupboard door on which she carves 'maple leaves and a griffin,' makes 'two grand rubber earrings' from 'parts of a discarded carburettor,' adds a Spanish scarf, picks up pebbles, and later that day sets herself up as a Gypsy fortune teller in an alleyway in town (p. 203). She is successful, especially with young men, and is able to give Mozol enough money to pay for the required part of her journey, but this act is a complex one of looping back through the estranging dimensions of her history. If Antigone's metamorphosis is 'a surrendering of the grounding substance that supports fantasy and a grounding of the world in the act' (p. 262). Zoli too stakes a claim to contested territory, or territory with a missing logic, as the gadzi image of the Gypsy is a fantasy without substance, and it is this very missing substance that she now becomes: 'I kept expecting troopers to round the corner, or some dead family spirit to lean in from a doorway to see what had happened to me, how I had betrayed all that I had ever known. I had no name for what I had become, it did not exist in either pain or pleasure' (p. 205). No name, no word, no poetry. No repetition of an earlier crime, but the elaboration of a new one, born of gadzi repetitions, stock images of Gypsy ways. Moreover, the novel has a lot to say about the modern world versus the natural world and about the value and meaning of various art forms. The language is sensuous and the characters so fully and completely developed that each voice is unique and distinct. McCann takes on an enormous canvas and manages, like the great artist he is, to make the particulars so emphatic and moving that the whole picture, once opaque, becomes crystalline at the end.

One falsity—the publishing of poems and the damaging misuse of her image by the Gadzos —is met with another, as outcast status goes to work to redeem Mozol's exile. Mozol's defining characteristic is an inability to stop talking, in a careless, harmless way that

[10] Lacan, Jacques. The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis,1959-1960[1986], trans. Dennis Porter, ed. Jacques-Alain Miller. New York: W. W.Norton, 1992.

[11] 6. Fonseca, Isabel. Bury Me Standing: The Gypsies and their Journey . New York: Alfred A. Knopf, 1996.

is the reverse of the collaborative word-work in which Zoli once engaged. The ashes of Zoli's burned poems become the ashes and dust of her new detour around the missing heart of her identity, gathered from the dump at the edge of town. Zoli does not tell Mozol of her polluted status, but instead performs this creative act that is a kind of traffic in nothingness, a wager with what might be left of her soul. People ought to be allowed the right to go without things that others wish them to have. When Swann meets Zoli, he notes that [a]s a singer she could have lived differently, with no scrubbing, no cooking, no time spent looking after the children, but she didn't isolate herself, she couldn't, she was in love with that bare life, it was what she knew, it fuelled her. She washed clothes in the river, beat the rugs and carpets clean. Afterwards she put playing cards in the spokes of a bicycle wheel and rode around in the mud, calling out to the children . . . [She] was well known among her people, settled and nomadic alike. she touched some old chord of tenderness in them. They would walk twenty kilometres to hear her sing (p. 73). It is in choosing what to do without, as much as what to have, that Zoli's life has meaning before she becomes 'something exotic to fall in love with' (p. 107), and before her world gives way. Zoli is loved by many, but only when her songs and poems are in favor. Her true loves turn out to be a loyal few. The tone of the novel is one of dignified sadness; there is a sense of mourning throughout, not only for the poet but for the fate of the Roma. Beautifully conceived, wonderfully told, the story is proof of an indomitable spirit. The elusive character of Zoli, the brilliant artist, is unforgettable.

McCann's novel, does, shows the singular human being as that for which no place of ultimate belonging in the world could be prepared, and on whom it is thus incumbent to create the possibility of such a belonging. [12]This is what Zoli attempts to do for Mozol, without any thought of her own redemption. And when she later finds the man who assists her across a final border and becomes her husband and father to the daughter to whom she writes, the two exchange an absence of words that is the most meaningful version of nothing they could express. 'I asked Enrico why he had not asked me anything about being a Gypsy'—this being inseparable, for most gadzos , from the intriguing image about which gadzos desire to know, in order to confirm them in their own taken-for-granted invisibility and dissatisfaction—'and he asked me why I had never asked him anything about not being one' (p. 223). Here, the fantasy of Gadzi belonging is suspended before the more important question of what it is possible for Zoli and Enrico to share with each other. And if what they share is a lostness, an exile—for Enrico, an exile from privilege, for Zoli, an exile from her people—symbolised by their house at the edge of a mountain pass, then this sharing may open onto a future together, as it does.

When Zoli is walking the roads for the first term of her exile, she has a word for a place that keeps her moving, a word for the 'non-All'[13] of Santner's poetic remnant that interrupts the accounted-for world. The word is 'Paris. An absurdity. How many borders is that? How many

watchtowers?' Yet, while walking, [s]he clings to its ridiculousness, its simple repetition. She . .. finds that, as she goes along, it is a sound that helps her think of nothing at all, rhythmically bumping against the air, carrying her forward, a sort of contraband, a repetition so formless, so impossible, so bizarre that it matches her footsteps . . . (p. 155).

Not so impossible, though. Zoli and Enrico's daughter, Francesca, goes away to live in Paris, and Zoli visits her, at the end of the novel, to attend the conference Francesca has organised on 'Romani Memory and Imagination.' Zoli declines the opportunity to speak at the conference. But the novel ends as she and Francesca leave the bedroom where Zoli is sleeping

[12] Fanon, F. (1963).Black Skin, White Masks . Harmondsworth : Penguin

[13] Barany, Zoltan, The East European Gypsies: Regime Change, Marginality, and Ethnopolitics . Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

for the living room of Francesca's flat, where her boyfriend has brought a group of Scottish musicians from the event. Zoli asks, 'What happened to the music?' and the story ends as the windows and walls of the room seem to open, and as she lifts her head and begins to sing (pp. 274-5).

REFERENCES

1. Barany, Zoltan, The East European Gypsies: Regime Change, Marginality, and Ethnopolitics . Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
2. Beauvoir, S. de (1952).The Second Sex. New York: Alfred Knopf.
3. Duncan,J. (1993). Sites of representation. Place, time and the discourse of the Other. In
Duncan, J. &Ley, D. (eds.).Place/Culture/Representation. Pp. 39-56. London:Routledge
4. Fanon, F. (1963).Black Skin, White Masks . Harmondsworth : Penguin
5. Fonseca, Isabel. Bury Me Standing: The Gypsies and their Journey . New York: Alfred A. Knopf, 1996.
6. Jervis, J.(1999).Transgressing the Modern. Explorations in the Western Experience of Otherness . London : Blackwell.
7. Lacan, Jacques. The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis,1959-1960[1986], trans. Dennis Porter, ed. Jacques-Alain Miller. New York: W. W.Norton, 1992.
8. Lévy-Strauss, Cl. (1961).Race and History. Paris : Unesco.Mason, P. (1998).
9. McCann, Colum, Zoli . London: Weidenfeld and Nicholson, 2006.
10. Said, E. (1978).Orientalism.London: Routledge & Kegan Paul.
11. Scarry, Elaine.On Beauty and Being Just. Princeton: Princeton University Press, 1999.
12. Segalen,V. (2001). Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity. Durham : Duke University Press .
13. Sibley, D. (1995).A Geography of Exclusion . London:Routledge.
14. Todorov, T. (1994), On Human Diversity: Nationalism, Racism, and Exoticism in French Thought . Harvard :Harvard University Press.
15. Thibodeau, Gigi. 'Growing a New Skin: The Life and Poetry of Papusza,' 2003, <http://kmareka.com/free-literature-online/growinganewskin.htm>.

STATUTES OF THE CULTURAL AND SOCIAL MEETINGS AND THEIR ROLE IN ASSERTING ROMANIAN CULTURAL MOVEMENT IN TIMISOARA. 1867-1918

Alin Cristian SCRIDON
West University of Timisoara

Abstract: The cultural meetings in Timisoara at the end of the XIXth century and the beginning of the XXth century have had as its objective to preserve traditions, habits and spiritual landmarks. For this reason, there were times it was claimed that these events have contributed to the preservation of national conscience and their mother tongue. Through these organizations, the inhabitants from Banat were encouraged read and love the book, but also to appreciate collective values.

Keywords: Timisoara, Cultural associations, Philanthropy, Theology, Social.

Timişoara este un spaţiu unde s-au armonizat obiceiuri, mentalităţi, rituri religioase, practici laice, aparţinând diferitelor naţionalităţi şi confesiuni care au trăit în vatra oraşului de sute de ani. La începutul secolului al XX-lea, din cei aproximativ 1,3 milioane locuitori din Banatul istoric, doar în jur de 500.000 erau români, iar din aceştia, doar 50% ştiau să citească şi să scrie, adică 250.000[1].

Pe acest fond etnico-confesional, *Reuniunile culturale* din Timişoara fondate la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea au avut ca obiectiv conservarea tradiţiilor, obiceiurilor şi a reperelor spirituale. De aceea, nu de puţine ori s-a afirmat că aceste manifestări au contribuit la păstrarea limbii materne. Prin intermediul acestor organizaţii, bănăţeanul a fost îndemnat să citească, să iubească cartea şi să aprecieze valorile colective.

Aceste instituţii, care s-au implicat direct în viaţa timişorenilor au fost organizate în baza unor *Statute* aprobate de autorităţile vremii. Statutele au fost întocmite de cele mai multe ori de intelectualii oraşului, cu grijă şi discernământ din partea autorilor. Apoi, Statutele erau trimise autorităţilor spre a fi aprobate.

Statutele Asociaţiilor au ocupat un loc important în activitatea desfăşurată de Reuniunile cultural timişorene. Stipulau prevederi clare, cu privire la modul de organizare internă a Societăţii, a drepturile şi atribuţiile membrilor şi organelor de conducere. Totodată erau inserate şi principiile de organizare a manifestărilor culturale. Pe de altă parte, Statutele au asigurat şi un cadru de legalitate, de protejare a membrilor faţă de presiunile autorităţilor.

[1] Ioan Munteanu, *Reţeaua şcolară şi ştiinţa de carte în Banatul istoric la începutul secolului al XX-lea*, în *Studii Bănăţene*, Editura Mirton, 2007, p. 431 – 432.

Fără îndoială că aceste organizaţii s-au preocupat, ca activităţile întreprinse să aibe în vedere două elemente fundamentale: educaţia morală şi promovarea culturii.

Asociaţiile prezentate mai jos au contribuit la dinamizarea vieţii sociale şi culturale la începutul secolului al XX-lea în capitala Banatului istoric.

Una dintre cele mai active Asociaţii sociale a fost **„Cercul social din Timişoara – Iosefin”.** Obiectivul Asociaţiei era dezvoltarea vieţii sociale, prin cultivarea elementului patriotic şi a muzicii.[2] S-a remarcat prin interesantele activităţi propuse:

- publicarea de ziare;
- organizarea unor conferinţe unde se citeau lucrările însemnate ale vremii;
- organizarea de serate muzicale;
- organizarea unor festivităţi şi petreceri sociale.[3]

Limba oficială a *Cercului Iosefin* era maghiara[4], iar membrii *ordinari* puteau deveni doar acele persoane care nu aveau o imagine pătată în faţa societăţii timişorene. *Reputaţia morală* figura, de altfel, ca element fundamental în prevederile tuturor societăţilor de cultură din Banatul istoric. *Membrii activi* erau aleşi doar dintre acele persoane care prezentau o educaţie muzicală corespunzătoare şi talent muzical. Prin aderarea la Asociaţie, membrii se obligau să ia parte la şedinţe, să facă propuneri, să voteze, să participle împreună cu familia la petrecerile organizate şi să susţină conferinţe literare.

O altă Asociaţie social renumită în Timişoara era **„Asociaţia Crucea Albă pentru ocrotirea copiilor din Ungaria de Sud (Banatul istoric)**. *Asociaţia Crucea Albă* din Timişoara era una dintre cele mai importante societăţi filantropice din estul Imperiului Austro-Ungar. Fondată în anul 1904, *Asociaţia* va cunoaşte o dezvoltare remarcabilă odată cu preluarea conducerii de către primarul timişorean Telbisz Karoly (16 mai 1909). Culoarul filantropic viza ajutorarea copiilor.[5] Statutule e stipulau între altele:

- asigurarea de ajutor material şi locuinţă pentru mamele sărace în timpul sarcinii şi asigurarea unor condiţii igenice şi optime pentru buna desfăşurare a naşterilor;

[2] Direcţia Judeţeană a Arhivlor Naţioanle Timiş (în contin. D.J.A.N.T.) Timişoara, *Fond Primăria Oraşului Timişoara*, Dosar 9/1887, f. 1.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*, Dosar 21/1905, f. 1.

- sprijinirea părinţilor săraci sau a celor care au noi născuţi până când aceştia vor fi capabili să lucreze, iar în cel mai rău caz, găsirea unui loc în centre de plasament sau orfelinate pentru copiii acestora.
- sprijinirea materială, prin achitarea taxei de plasament la orfelinat în cazul în care mama nou născutului doreşte să rămână anonimă.
- diseminarea metodelor moderne de hrănire a noilor născuţi în toate păturile societăţii.
- distribuirea de hrană specială pregătită pentru bebeluşi şi totodată controlul periodic a modului de administrare a hranei;
- tratamente medicale gratuite pentru copiii săraci, administrarea gratuită de medicamente şi hrană dietetică.
- înfiinţarea de spitale de copii şi policlinici;
- în cazul în care era împuternicit de ministerul de interne, asociaţia accepta însărcinarea de a controla periodic centrele de plasament, precum îndeplinirea altor misiuni din sfera orfelinatelor, iar cu acest scop înfiinţarea de comitate speciale împreună cu alte organizaţii etc.[6]

Prin acţiunile întreprinse în Timişoara, Asociaţia s-a remarcat şi sub aspect educativ, contribuind la creşterea nivelului de instruire a populaţiei în privinţa creşterii şi educaţiei tinerei generaţii.

„Asociaţia tipografilor din Ungaria de Sud (Banatul istoric)” activa pe tărâm cultural. *Societatea Tipografilor dun Ungaria de Sud* a implementat numeroase acţiuni caritative împletite cu manifestări culturale. În anul 1910 au fost aprobate Statutele Societăţii care stipulau următoarele obiective[7]:

- ajutorarea în caz de boală, deces sau handicap;
- ajutorarea văduvelor şi orfanilor, a celor trimişi şomeri;
- ajutorarea membrilor proprii bolnavi, precum şi achitatarea cheltuielilor legate de deces;

[6] *Ibidem*.
[7] *Ibidem*, Dosar 24/1910, f. 1-2.

- ajutorarea membrilor asociaţiei cu handicap;
- ajutorarea văduvelor membrilor decedaţi, precum şi părinţilor membrilor celibatari în cazul în care acesta moare, iar părinţii rămân astfel fără sprijin la bătrâneţe;
- susţinerea financiară şi morală a orfanilor;
- ajutorarea şomerilor şi a pelerinilor cu bani pentru ca aceştia să-şi poată continua călătoria etc.

Fondurile care erau destinate pentru îndeplinirea acestor obiective proveneau din cotizaţii săptămânale, taxa de admitere a membrilor, cotizaţiile proprietarilor de tipografii şi eventualele taxe provenite din moşteniri sau donaţii. Statutele prevedeau ca membrii ordinari să fie selectaţi din comitatele Timiş, Bacs, Bodrog, Torontal, Szoreny, Krasso şi Arad. Puteau fi tipografi, corectori, precum şi alţi specialişti în acest domeniu care puteau demonstra că au colaborat cu tipografiile din Timişoara şi provin din judeţele menţionate mai sus.[8]

Un loc însemnat în cadrul Asociaţiei îl ocupau *membrii onorifici* - erau acei proprietari de tipografii care îşi plăteau taxele sau acele persoane care prin donaţii sau alte fapte excepţionale au dovedit merite speciale.

Statutele Asociaţiei prevedeau ca membrii să plătească în fiecare săptămână suma de 30 de coroane, din care 10 coroane erau destinate ajutorării bolnavilor, 10 coroane pentru văduve şi orfani şi încă 10 pentru şomeri şi pelerini. Noii membrii urmau să plătească suma de 10 forinţi în decurs de 8 săptămâni. Neplata timp de 4 săptămâni atrăgea după sine retragerea din societate.[9]

Timişoara găzduia şi Asociaţii care îşi propuneau ca obiectiv fundamental coordonarea tinerilor aşa cum a fost **„Uniunea Szechenyi din Ungaria de Sud (Banatul istoric)”**. Societatea destinată educării tinerilor, *Uniunea Szechenyi*, implica membrii ei în diferitele probleme sociale; perfecţionarea prin practicarea muncii sociale (art. 1).[10]

Printre obiectivele uniunii, stabilite în Statutul aprobat în anul 1880, menţionăm:

- studierea ştiinţelor sociale;
- organizarea de cursuri şi dezbateri;

[8] *Ibidem*.
[9] *Ibidem*, f. 3.
[10] *Ibidem*, Dosar 1/1880, f. 1.

- organizarea de excursii şi călătorii de cercetare;
- contact cu micii întreprinzători şi cu muncitorii din agricultură;
- participare activă la înfiinţarea de cercuri gospodăreşti, de cooperative şi conducerea acestora;
- stabilirea situaţiei muncitorilor din industrie şi sprijinirea fundaţiilor pentru apărarea drepturilor muncitorilor.

Articolul 5 din *Statutele Asociaţiei*- sublinează faptul că uniunea nu este legată în nici un fel de factorul politic şi nici nu intenţionează să dezvolte o activitate în acest sens. Articolul 24 stipula problema cursurilor speciale, care puteau fi conduse doar de persoane specializate în domeniul ştiinţelor sociale invitate de către conducere. Aceste dezbateri se ţineau o dată la două săptămâni; cu ocazia acestor prelegeri erau de faţă doar membrii şi erau organizate de către prim-secretar.

Printre *Asociaţiile* cu caracter social s-a numărat şi **„Asociaţia foştilor colegi de şcoală al Liceului romano-catolic din Timişoara”**. *Asociaţia foştilor colegi de şcoală al Liceului romano-catolic din Timişoara* a luat fiinţă în anul 1890. Societatea şi-a propus ajutorarea elevilor nevoiaşi, dar care aveau rezultate bune la învăţătură. Unul dintre obiective viza susţinerea financiară a absolvenţilor capabili pentru a urma studiile superioare la una din universităţile din Ungaria. Totodată, prin Statute se urmărea menţinerea unor legături permanente între absolvenţi Liceului timişorean. Sumele destinate ajutorului, proveneau din donaţii, din cotizaţiile membrilor şi din colecte.[11]

Pe aceleaşi coordonate s-a axat şi **„Asociaţia absolvenţilor Şcolii superioare reale din Timişoara”**. Scopul asociaţiei, stipulat în statut începând cu prima zi a existenţei – 1894, era pe de o parte de a sprijinii material şi financiar foştii absolvenţi (absolvenţii care plecaseră să-şi continua studiile; absolvenţii cu situaţie materială săracă), iar pe de altă parte întreţinerea relaţiilor dintre foştii colegi ai şcolii superioare reale. În acest scop se organiza în fiecare an, de Sf. Apostoli Petru şi Pavel (29 iunie), în Aula Magna o şedinţă festivă[12].

La cumpăna celor două secole, sportul atrage tot mai mulţi aderenţi în capitala Banatului. Aşa a luat fiinţă **„Clubul de Fotbal din Timişoara”**.

[11] *Ibidem*, Dosar 23/1890, f. 1.
[12] *Ibidem*, Dosar 29/1894, f. 1.

La începutul secolului XX acest sport devenise un adevărat fenomen în toate oraşele mari ale Europei. Geml Josef în monografia sa despre Timişoara afirma că: *fotbalul nu mai este un sport, a devenit o adevărată pasiune în sângele tinerilor, este atât de întipărită această pasiune încât lovesc imediat cu piciorul orice piatră găsesc pe stradă, ca şi cum aceasta ar fi o minge, iar lovitura ar marca un gol*.[13] Prin urmare, Timişoara, cel mai mare oraş din *Ungaria de Sud* a aderat devreme la acest curent modern.

În 1902 ia fiinţă *Clubul de Fotbal din Timişoara*, sub preşedenţia avocatului dr. Peter Dobroslav şi avea 30 de membrii.

Clubul avea următoarele obiective, aşa cum atestă Statutele de organizare:

- dezvoltarea acestui sport în toate direcţiile;
- asigurarea de condiţii optime membrilor pentru ca aceştia să se perfecţioneze în acest sport;
- încurajarea participării la concursuri prin premierea participanţilor (art. 2).[14] etc.

Limba oficială era maghiara, iar culorile clubului erau roşu-verde. O problemă aparte a reprezentat-o lipsa unui spaţiu adecvat, abia în anul 1913 se amenajează primul teren de fotbal cu bănci şi loje (12 oct. 1913). De la această dată debutează organizarea de meciuri, astfel că începuturile oficiale ale fotbalului timişorean pot fi datate cu anul 1913.[15]

„Asociaţia şahiştilor din Timişoara – Iosefin” a fost înfiinţată în anul 1913. Scopul principal al asociaţiei era practicarea şi răspândirea acestui *sport nobil care îmbogăţea intelectul şi caracterul*.[16]

Astfel, au fost amenajate în incinta *Asociaţiei* mese, table de şah care erau destinate atât membrilor, cât şi invitaţilor. *Asociaţia şahiştilor* organiza constant concursuri, iar câştigătorii lor erau premiaţi din fondurile comune ale Societăţii. Pe lângă aceste aspecte, s-a prevăzut, statutar, editarea unei reviste de specialitate şi coordonarea unei biblioteci cu lucrări în domeniu spre a fi de folos membrilor.

Membru al societăţii putea deveni orice iubitor al şahului cu character ireproşabil care a fost în prealabil propus de un membru cu statut permanent (art. 4). Şedinţele asociaţiei se ţineau în fiecare an în luna mai.

[13] Telbisz Károly, *Dr. Telbisz Károly 25 évi polgármesteri...,* p. 321.
[14] D.J.A.N.T., Timişoara, *Fond Primăria Oraşului Timişoara*, Dosar 28/1903, f. 1.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ibidem*, Dosar 19/1913.

Prin urmare, Asociaţiile prezentate mai sus s-au înscris în realitatea culturală şi socială desfăşurată în capitala Banatului la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea.

BIBLIOGRAFIE

C. Fonduri arhivistice

Direcţia Judeţeană a Arhivlor Naţioanle Timiş, Timişoara, *Fond Primăria Timişoara* (D.J.A.N.T.);

D. Periodice de la începutul secolului al XX-lea

Controla, Timişoara, 1904;

Délmagyarországi Közlöny, Timişoara, 1900, 1904, 1909;

Havi Közlöny, Timişoara, 1904;

Temesvari Szinpad, Timişoara, 1901, 1902;

E. Lucrări generale

Borovszky, Samu, *Temes vármegye monografiája*, Budapesta, 1911;

Munuteanu, Ioan; Munteanu, Rodica *Timişoara. Monografie*, Editura Mirton, Timişoara, 2002;

Munuteanu, Ioan *Reţeaua şcolară şi ştiinţa de carte în Banatul istoric la începutul secolului al XX-lea*, în *Studii Bănăţene*, Editura Mirton, 2007.

Pascu, Ştefan; Zahiu, Ioan; Ţintă, Aurel *Timişoara 700. Pagini din trecut şi de azi*, Timişoara, 1969;

Telbisz, Károly, *Dr. Telbisz Károly 25 évi polgármesteri müködése alatt elmondott beszédei*, Editura Uhrmann Henrik, Timişoara, 1910.

Mulţumiri

Acestă lucrare a fost finanţată din contractul POSDRU/159/1.5/S/140863, proiect strategic ID 140863 (2014), cofinanţat din Fondul Social European, prin programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

A LOVINESCIAN MARK

Carmen Elena FLOREA
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: All around E. Lovinescu is a delightful short critics book signed by Alexandru George, better known as a postmodernist novelist, if recognized as an essay writer, translater, though seldom a journalist. Another perspective over the memory of a giant, subjected to controversial points of view, otherwise a pleasure for the contemporary reader, disposed to accept a scent of truth or reject possible remains of the master 's personal vendeta. Nevertheless, we witness the literary baptism of some great names, the background of a majestic magazine and, all in all, the spirit of a unique mentor.

Keywords: Alexandru George, critics, Eugen Lovinescu, magazine, life.

Alexandru George a fost un scriitor, eseist, traducător, critic şi ziarist, care a excelat în toate domeniile pe care le-a îmbrăţişat deliberat, mistuit deopotrivă de patima scrisului şi de o deformaţie contagioasă a cititului avid, graţie puternicei personalităţi constant clădite. În eseul critic *În jurul lui E. Lovinescu*, descoperim un tip de critică în ramă, în care obiectivitatea serveşte analiza, iar subiectivitatea developează o confesiune abia reţinută, realizată de la nivelul unui confrate. Materia dispusă fatidic în treisprezece capitole este, majoritar, de bună ţinută, propunându-şi să răspundă la întrebări care ne-au măcinat pe toţi, de-a lungul anilor, în ceea ce îl priveşte pe Lovinescu sau aducând interpretări personale, care pot avea meritul de a se regăsi şi în sertarul altor simpatizanţi. Reţin atenţia câteva titluri precum *O viaţă şi o vocaţie, Primii paşi în critică, Necesitatea revizuirilor, Revista şi cercul ,,Sburătorul", Sincronism şi modernism* sau *Maiorescianism.* Pe scurt, este viaţa profesională densă, telurică, frământată, minuţioasă, inedită şi nerecunoscută a unui om controversat, înzestrat cu nervi de oţel, o extraordinară putere de muncă şi cu un condei răzbunător. George îl numeşte din primele rânduri *cel mai mare critic al nostru*, deşi recunoaşte că a fost întrecut în erudiţie, formare personală ori talent nativ de Vianu, Dragomirescu sau Călinescu. E vorba despre o sumă a unor merite pe care le-a avut preferatul său, cel care a reuşit să *reprezinte mai mult decât oricine condiţia specifică a criticului*. Un spirit clasic prin excelenţă, conservator nu de puţine ori, deloc avangardist prin reacţiile critice, a reuşit să se impună ca un autentic şi fervent promotor al modernismului, într-un moment suprem necesar pentru literatura română. Şi, totuşi, s-a spus despre Lovinescu faptul că s-ar fi încadrat facil în grupul celor care nu şi-au privit publicul de sus, ci ar fi fost numai foarte bine sistematizaţi în gândire şi, aşa cum observă contemporanul nostru, având *o critică întemeiată pe gust şi pe impresie*. Un spirit şi un stil foiletonist, sintagmă care îl recomandă drept un urmaş mândru al francezilor J. Lemaître, Gourmont, Anatole France ori Faguet. Continuând în aceeaşi notă, stilul lui Lovinescu are particularitatea unică de a vrea să placă şi de a-i permite estetului său a întreprinde totul pentru a captiva, pentru a trece, pur şi simplu, drept frumos.

Pretextul scolastic al curioşilor deranjaţi de critică, fie ea justificată, necesară, exagerată sau opacă, se poate constitui într-o plăcută lectură de tip *critică despre critică*, aşa cum e negociată delicat sintagma, de către Alexandru George, în al său eseu *În jurul lui E. Lovinescu*. Cred că acest concept face trecerea spre literatura obiectivizată şi îl educă pe cititorul îndoctrinat, determinându-l să accepte să vadă şi dincolo de pagina elegantă şi cuminte, fără a risca să fie deranjat de opinii părtinitoare. Aparent dificil, pentru neavizaţi o joacă, bagatelă în gamă înaltă dăruită cunoscătorilor, pentru că cele 300 de pagini te fură şi, la

sfârșit, fericit dar bulversat, nu mai știi dacă ai citit confesiuni critice sau o analiză contextuală specializată a unui prieten al maestrului.

Materia dispusă fatidic în treisprezece capitole este, majoritar, de bună ținută, propunându-și să răspundă la întrebări care ne-au măcinat pe toți, de-a lungul anilor, în ceea ce îl privește pe Lovinescu sau aducând interpretări personale, care pot avea meritul de a se regăsi și în sertarul altor simpatizanți. Reține atenția câteva titluri precum *O viață și o vocație, Primii pași în critică, Necesitatea revizuirilor, Revista și cercul ,,Sburătorul", Sincronism și modernism* sau *Maiorescianism.* Avantajul nostru este acela de a-l privi cu detașare pe înaintaș, situație imposibil de aplicat nefericiților săi contemporani, care i-au suscitat interesul mai marelui. În mod cert, George este un *fan* al criticului, dar nu am nicio îndoială, cunoscându-i profilul literar, că nu ar fi fost decât un al doilea Camil Petrescu, dacă cei doi și-ar fi intersectat destinele literare. Nu găsesc nicio explicație oportună pentru alegerea postmodernistului, aceea de a-i dedica o carte teoreticianului modernismului, cu excepția aceleia sincere, de a-l situa pe cel din urmă pe cea mai înaltă treaptă valorică. O atare determinare nu am mai întâlnit-o decât la Florin Mihăilescu, cel care dubla râvna-i de o patimă convingătoare, în cursurile predate studenților. Psihologic vorbind, ar mai putea fi vorba și de o reconstituire morală târzie (Alexandru George având numeroase articole publicate sub titlul *Reconstituiri, revizuiri...*), pe care eseistul-om ar fi nutrit-o în momente când însuși experimenta răceala confraților.

Pe scurt, este viața profesională densă, telurică, frământată, minuțioasă, inedită și nerecunoscută a unui om controversat, înzestrat cu nervi de oțel, o extraordinară putere de muncă și cu un condei răzbunător, nici măcar constant, drept relativă echilibrare a unor forțe interioare destabilizate. Îl divinizezi pe cel care i-a adus în lumină pe Ion Barbu sau pe Camil Petrescu și ești șocat când îi desființează neavizat. Te pleci în fața celui care ne-a deschis poarta spre vest, într-un avânt citadin psihologizant reușit și nu înțelegi reacția despotului care își domina/submina învățăceii, coloșii de mai târziu, în cadrul ședințelor individuale din cenaclu. Nu-i de mirare că toată protipendada vremii s-a întors împotrivă-i, nu mai e o surpriză de ce a avut parte de atâta insucces/ghinion mascat în cariera profesională. Ceea ce pentru el putea părea simplă schimbare de atitudine, mai mult sau mai puțin explicabilă sub raportul criticii, pentru toți ceilalți, mai ales pentru cei avuți în vizor, devenea aroganță și incapacitate sau invidie mascate. Nepermis pentru un asemenea nivel, ceea ce explică *imperturbabila* reacție colectivă. Postum, Lovinescu este reabilitat, tocmai pentru că noi ne raportăm la esență, la conținut, la creație. Altminteri, nimic nu-l salvează în contemporaneitate, din păcate, exclusiv din pricina unei ciudate, unic placide și dure judecate a semenilor.

George îl numește din primele rânduri *cel mai mare critic al nostru*, deși recunoaște că a fost întrecut în erudiție, formare personală ori talent nativ de Vianu, Dragomirescu sau Călinescu. E vorba despre o sumă a unor merite pe care le-a avut preferatul său, cel care a reușit să *reprezinte mai mult decât oricine condiția specifică a criticului*. Un spirit clasic prin excelență, conservator nu de puține ori, deloc avangardist prin reacțiile critice, a reușit să se impună ca un autentic și fervent promotor al modernismului, într-un moment suprem necesar pentru literatura română. Această de(s)prindere formidabilă, atât de bine susținută sub raportul studiilor de specialitate publicate, l-a propulsat într-o manieră incontestabilă, cu atât mai mult, cu cât și-a asumat riscul de a se fi adresat și de a-și fi folosit penelul exigent în folosul scriitorilor în viață, mai mult, a celor aflați la început de drum. Ca formație intelectuală și ca profil specializat se îndepărtează în mod voit de Maiorescu, căruia târziu i-a dăruit un eseu critic și la care apreciază intransigența morală și apetitul polemic. Alexandru George consideră că *nu era străin de istorismul și determinismul lui Taine* și că de la Brunetiere a adoptat *viziunea literaturii ca o evoluție a genurilor.* Îndepărtarea de Maiorescu este păstrată în toate aspectele, inclusiv în maniera de lucru cu colaboratorii. De comparat numai atmosfera

familială din sânul Junimii și consecvența susținerii publicațiilor din Convorbiri literare, cu tratamentul rece și inconsecvent de la „Sburătorul" al unor Blaga, Bengescu, Rebreanu. Și totuși, unde și de ce s-a pierdut Lovinescu, prin firea-i imposibilă și lipsa de diplomație, când destinul i-a surâs de la început?! Cum de a ajuns să-și facă dușmani atât de puternici, precum Ibrăileanu și Iorga, costându-l, ulterior, o catedră meritată la o universitate ori un dureros refuz la Academie?! Publică în 1906 o carte de excepție, una dintre cele mai reușite din domeniul critic din peisajul românesc, *Pași pe nisip*. Se impune ca un scriitor sigur și rectiliniu în aprecieri, cu atât mai mult cu cât analizează obiectiv nume ale timpului, precum Șt. O. Iosif, Goga, Sadoveanu, Agârbiceanu, Gîrleanu, Sandu-Aldea, Elena Farago, material de studiu pentru viitoarea artilerie antisămănătoristă. Un observator atent al lui Iorga, căruia acum nu-i displace criticul, un simpatizant al lui Sadoveanu, Lovinescu experimentează estetic într-o notă elegantă și detașată, pe care a pierdut-o odată cu anii maturității, când a înlocuit-o cu nerv și superioritate. *Cumpănire, toleranță, spirit discriminator, justa determinare a valorilor, acestea sunt calitățile pe care le propune Lovinescu*, spune George, iar eu constat, tot sub raport psihologic, schimbarea de registru a criticului, în perioadele de început ale celor două războaie mondiale – 1918 și 1940. Revenind la *Pași pe nisip*, se remarcă o punere a valorilor în locul meritat, grație unui gust desăvârșit și a unei intuiții ireproșabile. Sunt despărțiți, pe rând, Sadoveanu de Vasile Pop, I. Bârseanu de Brătescu-Voinești, sunt evidențiate meritele lui Goga sau Iosif, în detrimentul lui Agârbiceanu sau Beldiceanu. Se consolidează, astfel, un tip de critică analitică, nouă și binevenită în epocă, amintind de cea sociologică a lui Gherea, care, până la un punct, îl va fi încurcat pe Lovinescu în abordările ulterioare, contribuind nefast la sporirea numărului inamicilor de breaslă.

Calitatea de observator, nu de teoretician, la început, este reiterată odată cu așa-numitul proces intentat sămănătorismului. Din dorința de a atrage atenția asupra unor derapaje naționale, în detrimentul unui progres european, Lovinescu constată simplismul unor formule literare sămănătoriste, dulcegăriile nepermise din unele texte, sentimentalismul neavenit din altele. Mai mult, atrage atenția asupra improprietății termenului, desemantizat deseori sau înlocuit greșit, sinonimic, cu *poporanism* ori *țărănism,* greșeală căruia îi va fi căzut victimă însuși Duiliu Zamfirescu – puternic apărător al conceptelor înfierate de Lovinescu. Atitudinea modernistului rămâne neschimbată, de-a lungul anilor, mai mult, constatând din ce în ce mai vehement lipsa de valoare a literaturii sămănătoriste, găsește un bun prilej de a se răzbuna pe cine nu merită, incluzând în această categorie scriitori precum Ionel Teodoreanu, Jean Bart sau chiar Liviu Rebreanu. Exagerat sau nu, criticul intransigent s-a impus prin opiniile sale ferme și a deschis calea adevăratei mari literaturi, așa cum au consemnat obiectiv și alte nume mari, de-ar fi să-l numim aici numai pe George Călinescu.

Eugen Lovinescu și-a mai asigurat un pionierat, constată indirect Alexandru George, prin publicarea unor monogafii competente ale unor scriitori consacrați: Grigore Alexandrescu, Costache Negruzzi, Gheorge Asachi. Deși vor mai fi fost încercări – Ibrăileanu, Bogdan-Duică sau Scurtu, nimeni nu reușește să dubleze observația acută de un spirit valorizator autentic. Interesante sunt și alegerile făcute, mai ales că eram învățați să citim numai despre contemporanii scriitorului. Scopul a scuzat mijloacele, în sensul că cele trei studii se vor fi dorit conținutul unui curs susținut la Iași. Este un tip de răspuns la ce s-ar fi întâmplat dacă Lovinescu primea numirea la Catedra pe care a ocupat-o aproape fraudulos Ibrăileanu. Altfel spus, cât și ce ar fi scris, pentru că au avut grijă alții mai cârcotași să îl judece în diferite ipostaze și să decidă, în locul tuturor, că poate nu ar fi fost tocmai un dascăl ideal... Așadar, ceea ce explică succesul monografiilor (și nu numai), tot ca o abordare unică, deși costisitoare sub raportul muncii și al timpului, este documentarea amănunțită și,conform George, *pasiunea pentru disputa în jurul datelor și materialului istoriografic*. Justificare concretă pentru *Revizuiri*, la propriu și la figurat, pe de o parte prin publicarea unor volume cu

acest titlu în 1916 și 1920, iar pe de altă parte, pentru menținerea obiceiului și pentru reactivarea acestei practici mult mai târziu, în *Memoriile* din 1940. Dacă în primă instanță *revizuiește* scriitori precum Maiorescu, Gherea, Caragiale, Vlahuță, Galaction sau Macedonski, constatând, de pildă, supraevaluarea în epocă a ultimilor doi, în pragul Celui de-al doilea Război Mondial „reușește" să se dezică, să schimbe registre întregi, cu grei precum Rebreanu ori Barbu, ca să nu mai vorbim de Camil Petrescu, într-o manieră decisivă și total diferită de comportamnetul său cotidian, în proximitatea celor „desființați".

Și, totuși, s-a spus despre Lovinescu faptul că s-ar fi încadrat facil în grupul celor care nu și-au privit publicul de sus, ci ar fi fost numai foarte bine sistematizați în gândire și, așa cum observă Alexandru George, având *o critică întemeiată pe gust și pe impresie*. Un spirit și un stil foiletonist, sintagmă care îl recomandă drept un urmaș mândru al francezilor J. Lemaître, Gourmont, Anatole France ori Faguet. Continuând în aceeași notă, stilul lui Lovinescu are particularitatea unică de a vrea să placă și de a-i permite estetului său a întreprinde totul pentru a captiva, pentru a trece, pur și simplu, drept frumos. O antilecție de care s-a folosit mai târziu Camil Petrescu, prin anticalofilismul cultivat, în parte și ca un răspuns abscons dat lui Lovinescu. Este și dovada din primele două volume ale *Criticelor*, când, notează George, *atunci abia putem descoperi în scrisul său ...elemente care par a face din el un simplu joc literar...* Tipul acesta de critică plăcută cititorului este datorat tot modelelor recunoscute: *critica e poate cel mai subiectiv dintre toate genurile literare, e o perpetuă confesiune...* (Remy de Gourmont).

În linia acelorași premiere din viața profesională, Eugen Lovinescu se bucură a fi fost ales de către editorul S. Benvenisti conducătorul revistei *Sburătorul*, având o apariție săptămânală și înregistrându-și botezul la 19 aprilie 1919. Criticul își amintește cu reală plăcere (în *Memorii*) că a fost preferat lui Rebreanu sau Minulescu, din motive subiective ale celui care a decis și care i-au oferit o șansă nesperată criticului aflat în plină maturitate creatoare. Tentația noastră de a reinventa spiritul junimist este fără limite, fapt ce se confirmă strict sub aspectul deciziei de a se înființa și un cenaclu/cerc cu același nume și având, teoretic, aceleași obiective precum cele trasate de Maiorecu.Termenul „cenaclu" a fost catalogat drept religios, prin factura sa, devenind preferat cel de al doilea, care, cel puțin etimologic, tinde spre perfecțiune. Titulatura sa pare să fi fost aleasă de Minulescu, dar nu i-a displăcut celui care a ales să o reprezinte. Este greu de spus și nedrept de judecat dacă revista a vut sau nu succes. Scepticii au invocat perioada foarte scurtă de apariție, de trei ani, cu o revenire de un an, în 1926. Disciplina și seriozitatea impuse de critic nu au ținut loc inconsecvenței și lipsei de unitate a cercului. Spre deosebire de tiparul junimiștilor, nu se poate vorbi despre *sburătoriști*, remarcă George, pentru că nimeni nu aderă concret la o doctrină de tip lovinescian. Sunt puțini și cei care vor comenta din culise raporturile exercitate între membrii apăruți de-a lungul timpului și îl putem numi pe Vianu ca luând rolul unui Gh. Panu de altădată. Amprenta cenaclului nu este inimitabilă și nici componența sa nu e omogenă, sub niciun raport, de vreme ce, spre final, era preponderent feminină. Nu e mai puțin adevărat că Lovinescu se va fi purtat mai elegant cu scriitoarele, mărturie fiind aprecierile singulare venind din partea Hortensiei Papadat-Bengescu, în replică la constatările acide ale lui Rebreanu sau Șerban Cioculescu, cei care vedeau în gazdă mai degrabă un tiran sau un sadic, prin limbaj și atitudine, păstrând proporțiile, atunci când trebuiau remarcate deschis diferitele observații critice. Și de ce se va mai fi mirat conducătorul revistei că, rând pe rând, își pierdea toți prietenii, discipolii sau simplii simpatizanți?! Nostalgic și, spre surprinderea tuturor, declarându-se conservator spre sfârșitul vieții, zic eu, niciodată renunțând la statutul clasic al intelectualului, Lovinescu, privit în ansamblu, poate lăsa impresia unui mic geniu care s-a mai complăcut să se joace cu cei care l-au supărat, nu l-au înțeles, i-au făcut rău sau, pur și simplu, nu au avut răbdarea și spiritul civic de a-și însuși o critică, oricât de nefericită. Jocul cu gândurile sale nu au fost însă nicio clipă o joacă de-a

critica, profesiunea de credință a scriitorului nefiind niciodată luată în derâdere ori speculată strict în scopuri personale. Faptul că maestrul s-a *revizuit* permanent este o altă fațetă a jocului, pe care nu oricine și-l permite, riscând, dacă e ignorant, să decadă total. Oricum, nu este un motiv de slăbiciune sau de plătit polițe târzii, în totalitate/exclusivitate. Un critic nu este un dumnezeu și nici nu i sepoate cere să atingă perfecțiunea, pentru că a fi critic nu e o meserie în sine pe care ești obligat să o respecți, ca pe o fișă de post, ci este un dat, poate un har, de care te poți bucura sau cu care, a se revedea Lovinescu, poți jongla. Așa îmi explic și omagiul adus lui Maiorescu, de care s-a tot îndepărtat în timpul vieții, cu care a tot fost comparat, și în defavoarea sa, act semnat în același important an 1940 (când am consemnat și discutatele *Memorii*). *Noutatea cărții lui Lovinescu nu constă în aceea că oferă o imagine nouă a figurii lui Maiorescu, ci în faptul că izbutește să constituie cu luciditate critică această figură... Analiza e atât de exactă și de minuțioasă, iar organizarea materialului atât de bine cumpănită, încât datele oferite în această monografie pot fi folosite deopotrivă de un admirator sau de un detractor al lui Maiorescu.*

Apariția unei reviste este raportată permanent la un context social și are calitatea unui eveniment istoeic, cel puțin pentru conducătorii ei. Backgroundul unei reviste subzistă prin cei care o promovează, o susțin, dar mai ales prin cei care publică, în mod constant, dar și periodic. Spre deosebire de alte apariții din epocă, dar oarecum preluând modelul *Convorbirilor literare, Sburătorul* se adresa celor ce doreau să vină, să se afirme, iar caracterul ei era exclusiv literar. Prin comparație cu *Flacăra*, de pildă, care devenise un magazin cultural și care ajunsese să se vândă în tiraje impresionante, ea nu a reușit să capteze atenția multora, deși, despre primele numere se vorbea totdeauna ca despre o epuizare sperată, dar neașteptată. Poate fi considerat un eșec existența ei de trei ani și revenirea după șapte ani, numai pentru un alt an. Lipsa fondurilor și a binevoitorilor care să acopere pagubele au condus către un final trist, pe care majoritatea publicațiilor îl trăiesc, în condiții de piață similare. Totuși, despre *Sburătorul* se vorbește, iată, și după o sută de ani. Prin munca celor implicați, a adus la lumină în paginile sale, în manieră inedită, nume grele, precum Ion Barbu, Camil Petrescu, Gh. Brăescu sau Camil Baltazar. Apoi, i-a așezat valoric pe alții, care, deși debutaseră aiurea, au fost cunoscuți cu adevărat, cu această ocazie: Hortensia Papadat-Bengescu, Liviu Rebreanu, Tudor Vianu. A doua sa etapă a propulsat critici de mare valoare, așa cum s-au impus George Călinescu, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu, F. Aderca sau Anton Holban. Exigența mentorului lor, deși dublată nefericit de reacții personale reprobabile, a contribuit decisiv la impunerea unei ținute înalte a paginilor tipărite.

Succesul așa-numitului *cenaclu* va fi influențat atât existența publicației, cât și renumele său ulterior. Coincidența cu demersul lui Maiorescu este evidentă, cel care a asigurat pionieratul practicii de acest tip, înființând pe lângă cenaclul Junimea, revista *Convorbiri*... Deși Lovinescu a lăsat impresia că se îndepărtează de celebrul său înaintaș, comparația nu i-a displăcut niciodată, iar vizitele sale sporadice la Junimea, în ultimii ani ai acesteia, pot explica râvna sa de a se impune, cel puțin în aceeași măsură. Este cert faptul că viața unei reviste este direct proporțională mai ales cu demersurile conducătorului ei. Profilul intelectual clasic al lui Lovinescu putea să prevadă o existență de tip maiorescian a întregului proces. Ceea ce nu putea fi luat în calcul, era modul apropae vanitos pe care l-a instaurat criticul, dominația inexplicabilă, ironia dusă și mai departe de conținutul paginilor și un tip de aroganță neînțeleasă, aproape tangentă cu jocul perfid, uneori, care i-a atras dușmani, l-a pus în situația de a-și pierde vechi prieteni și, implicit, a condus inevitabil spre închiderea revistei. Din omul profund recunoscător, căruia i-a asigurat debutul, Camil Petrescu a devenit cel mai înverșunat critic al lui Lovinescu, publicând acerb și convingător, împotriva sa, ca să nu spun *imperturbabil*. Victor Eftimiu, D. Nanu sau Cincinat Pavelescu au dispărut definitiv din viața criticului, iar Liviu Rebreanu a reacționat întocmai precum Petrescu, fără a păstra, însă, verva primului. Ceea ce i se reproșa lui Lovinescu era plăcerea subordonării și obiceiul de a

desființa pe cineva critic, neavizat, după ce împărtășiseră clipe de prietenie nedisimulată, aparent. Comparația cu Maiorescu revine, dar exclusiv în defavoarea modernistului, care s-a situat la antipozi, din punctul de vedere al creării unei relații personale civilizate cu cei pe care i-a propulsat. Altminteri, sub aspectul științific al metodei, cu siguranță că roadele s-au văzut; este imposibil ca toți cei care au trecut pe la *Sburătorul*, revistă ori cerc literar, să nu fi fost înrâuiți de sfaturile maestrului. Deși nu se poate vorbi despre *surătorişti*, după modelul junimiștilor, subiectiv sau nu, se observă prezența constantă a unor scriitori. Este cazul unic al Hortensiei Papadat-Bengescu, care nu a avut parte de ironiile ucigătoare ale criticului și, așa cum observau confrații, nici nu a suportat intervenții pe text. De cealaltă parte se situează tinerii care își asumau subodonarea lovinesciană, un gest deloc în favoarea lor, de vreme ce mentorul conștientiza faptul și îl adîncea, la nivel psihologic. Tudor Vianu creează o palidă memorialistică a timpului, el însuși atins sau influențat în formarea sa, de critic, amintind de placidele sau inutilele întâlniri duminicale de la cenaclu (termenul a fost respins, însă, ca fiind de factură religioasă, preferându-se cel de *cerc*). Constată și prezența unor scriitori total lipsiți de talent, cărora orgoliul criticului le oferea suficient timp, spre disperarea altora, obligați să asculte fade și interminabile pseudoscrieri. Interesant este faptul că Lovinescu a conștientizat toate urmările actelor sale și, așa cum descoperim în *Memorii*, a regretat reacția generală austeră, fără, totuși, a încerca a o înțelege. Ceea ce i se poate reproșa revistei este lipsa de omogenitate sub aspectul participării constante, deși, sub raport valoric și diversitate tematică, ea a fost asigurată. *Sburătorul* are, însă, meritul suprem de a se fi impus într-o epocă extrem de confuză, pitorească sub aspectul direcțiilor literare promovate, luptându-se deopotrivă cu sămănătoriștii, tradiționaliștii și avangardiștii, cu *Viața românească* ori *Contimporanul*, preluând chiar, ca supremă realizare, în paginile lui, scriitori mari, care ar fi îmbrățișat, la început, celelalte orientări. Apoi, este singura revistă critică din epocă, asumându-și riscuri, fiind eminamente literară, dar publicând texte cu adevărat valoroase și lansând, într-un răstimp scurt, nume care au intrat definitiv în istoria literaturii române. Iar dacă directorul său era la apogeul formării sale profesionale, nu putem ignora spusele lui Mihail Sebastian, dererminat polemic să considere că *Sburătorul l-a făcut pe Lovinescu, nu Lovinescu a făcut Sburătorul*, referindu-se, implicit, și la cercul literar omonim. O altă particularitate (greu de spus dacă s-a constituit în avantaj ori dezavantaj) a fost scindarea generațiilor, fenomen absolut datorat hazardului. Aproape simultan au apărut Blaga și Barbu. S-au maturizat personalitățile poeților Pillat, Adrian Maniu sau I. Vinea și, în mod nefericit, au dispărut fizic Iosif, Cerna, D. Anghel sau Emil Gârleanu. Toate aceste mișcări au influențat caracterul cercului și existența revistei. Altminteri, infuzia de tinerețe, pe care de altfel o dorea și o atrăgea Lovinescu, categoric a modelat spiritul publicației și, cu siguranță, s-a constituit în material documentar pentru critic. Deși revista nu a avut un program propriu-zis, și-a afirmat unul pe măsură, odată cu trecerea timpului, cu fiecare nou număr. Apoi, în anii grei de după război, a propus rubrici inedite și curajoase, cum au fost *Anticipațiile literare*, în contextul larg al unei critici caracterizate printr-o insistentă analiză, dovedind vocația maestrului, nu simpla implicare detașată.

În fine, ca să-l citățm pe Alexandru George, „Sburătorul reprezintă... prima revistă care se face ecoul marei mutații intervenite în literatura timpului..., printr-o acțiune pozitivă de impunere a unor talente specifice altei epoci istorice“.

Bibliografie

George, Alexandru, *În jurul lui E. Lovinescu*, Editura Cartea Românească, 1975, București.

Vianu, Tudor, *Opere*, Editura Minerva, București, 1973.

FORMS OF TRANSTEXTUALITY IN IOAN PETRU CULIANU'S LITERATURE

Adriana Dana LISTES POP
"Babes-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The concept of transtextuality[1] also called textual transcendence was coined by Gerard Genette, term being defined as a transcendental category which "sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts"[2]. Genette identifies five categories of transtextual relations, the first consisting in the concept of intertextuality coined by Julia Kristeva, explained by Genette as a condition of presence of a specific text within another text, "a relationship of co-presence between two texts or among several texts: that is to say, eidetically and tipically as the actual presence of one text within another[3]. Among the forms of transtextuality, in his literary works, Ioan Petru Culianu used mostly paratextuality and intertextuality, using paratextual elements to create the effect of authenticity and plausibility, control communication with the reader, and the way she or he perceives the meaning of the text.

Keywords: transtextuality, textual transcendence, intertextuality, paratexts, border incidents

Julia Kristeva defines intertextuality related to the Bakhtinian understanding of the text as being "constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another"[4], the function of inter-textuality being equated by Kristeva with the permutation capability of the texts, given that "within a text space several statements taken from other texts cross and neutralize each other"[5]. The phenomenon of textual interaction triggered in a text is determined by the *ideologeme*[6], defined by Kristeva as an "intertextual

[1]"By architextuality I mean the entire set of general or transcendent categories – types of discourse, modes of enunciation, literary genres – from which emerges each singular text. Today I prefer to say, more sweeplingly, that subject of poetics is *transtextuality*, or the textual transcendence of the text, which I have already defined roughly as "all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts". Transtextuality then goes beyond, and at the same time subsumes, architextuality, along with some other types of transtextual relationships", Gerard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree* translated by Channa Newman and Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, 1997, p. 1.

[2] *Ibid.*

[3] "The first type was explored some years ago by Julia Kristeva, under the name of *intertextuality*, and that term obviously provides us with our terminological paradigm. For my part I define it, no doubt in a more restrictive sense, as a relationship of co-presence between two texts or among several texts: that is to say, eidetically and tipically as the actual presence of one text within another. In its most explicit and literal form, it is the traditional practice of quoting (with quotation marks, with or without specific reference)", *Ibid.*, pp. 1-2.

[4] "mosaic of quotations", Julia Kristeva, *The Julia Kristeva Reader*, edited by Toril Moi, in English translations of Leon S. Roudiez by Columbia University Press and Sean Hand by Basil Blackwell Ltd., New York, Columbia University Press, 1986, p. 37.

[5] [tr.n.] Julia Kristeva, "Problemele structurării textului", în R. Barthes, J.L. Baudry, J. Derrida, J.J. Goux, J.L. Houdebine, J. Kristeva, M. Pleynet, J. Ricardou, J. Risset, Ph. Sollers, Tz. Todorov, *Pentru o teorie a textului. Antologie "Tel Quel" 1960-1971*, București, Univers, introducere, antologie și traducere Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu, 1980, pp. 250-272.

[6] "Vom numi *ideologem* funcția comună care leagă o structură concretă (să spunem, romanul) de alte structuri (discursul științei, de pildă) într-un spațiu intertextual. Ideologemul în text se va defini prin raporturile sale cu celelalte texte. Astfel, vom spune că intersectarea unei organizări textuale (o practică semiotică) dată cu enunțurile (secvențele) pe care ea le asimilează în propriul spațiu, sau la care trimite în spațiul textelor (practici semiotice) exterioare, se va numi *ideologem*. Ideologemul este acea funcție intertextuală care poate fi citită

function"[7] connecting textual structures, setting them in the social context through its historical and social characteristics. In Roland Barthes's view, the origin of the concept of intertextuality derives from textile weaving, being related to the appearance of textile fabric[8] whose threads are combined as the words are articulated in various quotes, produced in different cultural and temporal dimensions, and fixed in a new textual framework. In this formula, each text is a variant of another texts which usually are anonymous, untraceable, and by now read, being "quotations without inverted commas"[9]. The textual fabric is "demoniacal"[10] because of its plurality, its lineage being unlikely to be traced, unlike opera, where possible, as being dominated and controlled by the signatory, enclosed in a clear static structure, while the text is alive, dynamic, continuously articulating new meanings activated by the reader's perception.

In Roland Barthes view, the text is a "network"[11], a woven fabric that extends to infinity by "combinatory systematic"[12] where the author's paternal position of the text changes with that of "the paper-author"[13], the writer receiving a paper identity, perspective shared by Ioan Petru Culianu in the story titled *The Cardboard Horse's Mane*[14]. Barthes views the text as "a tissue of quotations"[15], the author's merit in the creative process thus being the weaving of the threads, his power consisting in the combination of these quotes in a new form: "His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them"[16]. The text is composed of "multiple writings"[17] written in different cultural contexts that dialogue with each other, rivalling or contesting each other, activated

---

"materializată" la diferitele niveluri ale structurii fiecărui text şi care se întinde de-a lungul traiectului său, conferindu-i coordonatele istorice şi sociale", *Ibid.*, p. 268.

[7] *Ibid.*

[8] "The plural of the Text depends, that is, not on the ambiguity of its contents but on what might be called the *stereographic plurality* of its weave of signifiers (etymologically, the text is a tissue, a woven fabric)", Roland Barthes, *Image, Music, Text* translated in English by Stephen Heath, London, Fontana Press, Harper Collins Publishers, 1977, p. 159.

[9] *Ibid.*, p. 160.

[10] *Ibid.*

[11] "the metaphor of the Text is that of the network; if the Text extends itself, it is as a result of a combinatory systematic (an image, moreover, close to current biological conceptions of the living being)", *Ibid.*, p. 161.

[12] *Ibid.*

[13] "He becomes, as it were, a paper-author: his life is no longer the origin of his fictions but a fiction contributing to his work; there is a reversion of the work on to the life (and no longer the contrary); it is the work of Proust, of Genet which allows their lives to be read as a text, he received a paper identity disseminated in his creation, his life became part of the fiction", *Ibid.*

[14] "Running along with its cardboard owner, the papers stretch themselves distancing their heads. They never stretch too much, because the horse does not run too hard. Sometimes they tear each other or fail snapping in weaker places waving in the air or going down then in the gliding flight" [tr.n.] originally "Fugind împreună cu posesorul ei de carton, hârtiile se întind depărtându-şi capetele unul de altul. Nu se întind niciodată prea tare, fiindcă nici calul nu fuge prea tare. Câteodată se sfâşie între ele sau cedează cu un pocnet în locurile mai slabe, fluturând puţin prin aer sau coborând apoi în zbor planat", Ioan Petru Culianu, *Arta fugii. Povestiri. Cu cinci desene ale autorului*, prefaţă de Dan C. Mihăilescu, Iaşi, Polirom, "Biblioteca Ioan Petru Culianu", 2002, p. 69.

[15] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 161.

[16] "His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them", *Ibid.*

[17] "Thus is revealed the total existence of writing: a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is tane place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author", *Ibid.*, p. 148.

into a special space, the mind of the recipient, the reader[18]. The text as a world and "the world as text"[19] has no obligation to bear the ultimate meaning, mysterious, thus revolting against its primary, divine meaning and its social forms. This process of combining ends with the weakening of the author's presence in the almost paternal relationship with the book, ceasing to be a simple string of words carrying a one-way meaning, turning into a "multi-dimensional space"[20] containing other texts that "blend and clash"[21].

In Ioan Petru Culianu's writings one can find a similar view in the concepts of intertextuality and mental multidimensionality expressed through the puzzle's metaphor which reshapes itself, through endless variations. The concept of intertextuality is defined by Culianu as a phenomenon of cognitive transmission or mental convergence, understood as "a process of interaction of human minds"[22] that takes place beyond space and time, intertextuality being "a mental phenomenon which refers to "texts" sometimes written but most often unwritten"[23]. The concept of mental space reflects the multidimensionality of the human mind and its openness to infinity, Culianu considering that "our mental space which is infinite"[24] is amazing through its ability to overcome the three-dimensional perception.

For Roland Barthes, the key to access the meaning of the text is held by the reader, the textual message receiver, not the writer, as it may seem, the reader being a state of collective anonymity, a mute, uncertain entity, endowed with the power of combining textual threads and decide its meaning. Thus, in Barthes's view, the reader becomes the Supreme Court, uncontrollable, lacking identity, the supremacy of the author being replaced by the supremacy of the reader, because "the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author"[25]. Graham Allen describes the process of interpretation as an activity of "extracting meaning from texts"[26], meanings that are never independent, but are connected to each other by introducing the reader into a "network of textual relations"[27]. The process of discovering the

[18] "The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination", *Ibid*.
[19] *Ibid*, p. 147.
[20] "We know now that a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash", *Ibid.*
[21] *Ibid*.
[22] "Intertextualitate înseamnă „transmitere", într-un mod foarte complex. Toate experienţele precedente par să fie convergente şi să influenţeze profund ceea ce considerăm a fi o experienţă nouă, proaspătă. Această convergenţă se produce îndeosebi sub pragul conştiinţei şi presupune o sinteză mentală a mai multor elemente, o prelucrare activă a noului eveniment, care nu este o simplă repetare a ceva din trecut", Ioan Petru Culianu, *Călătorii în lumea de dincolo*, traducere din limba engleză de Gabriela şi Andrei Oişteanu, prefaţă şi note de Andrei Oişteanu, cuvânt înainte de Lawrence E. Sullivan (în româneşte de Sorin Antohi), ediţia a III-a, Iaşi, Polirom, "Biblioteca Ioan Petru Culianu", 2007, pp. 46-47.
[23] *Ibid.*, p. 50.
[24] *Ibid.*, p. 43.
[25] Roland Barthes, *Image, music, text, op. cit.*, p. 148.
[26] Literary texts possess meaning; readers extract that meaning from them. We call the process of extracting meaning from texts reading or interpretation. Despite their apparent obviousness, such ideas have been radically challenged in contemporary literary and cultural theory. Works of literature, after all, are built from systems, codes and traditions established by previous works of literature. The systems, codes and traditions of other art forms and of culture in general are also crucial to the meaning of a work of literature. Texts, whether they be literary or non-literary, are viewed by modern theorists as lacking in any kind of independent meaning. They are what theorists now call intertextual", Allen Graham, *Intertextuality*, London and New York, Routledge, 2000, p. 1.

[27] "To interpret a text, to discover its meaning, or meanings, is to trace those relations. Reading thus becomes a process of moving between texts. Meaning becomes something which exists between a text and all the other texts to which it refers and relates, moving out from the independent text into a network of textual relations. The text becomes the intertext", *Ibid.*

meaning consists in tracing these specific textual relations through a versatile intertextual movement, so that the text turns into an intertext. Graham is convinced that intertextuality is a key concept in literary and cultural context, a ”crucial element”[28], the literary work being perceived as an area of directing relations with other literary works, escaping from the writer’s control, extending in a multidimensional way, thus the author being reduced to the position of a compiler[29].

The second form of transtextuality is the paratext representing all the information outside the narrative body of the book, starting with the title, preface, notes, and illustrations. The third type of transtextuality is metatextuality consisting of forms of critical commentaries connecting two texts, while the fourth form of transtextuality is hypetextuality defined as ”any relationship uniting text B (which I shall call the *hypertext*) to an earlier text A (I shall, of course, call it the *hypotext*), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary”[30]. In this context, Genette introduces the concept of a ”text in the second degree”[31] representing “a text derived from another preexistent text”[32]. A text can become hypertext through a transformation technique, the analyst exemplifying this process with *Aeneid* and novel *Ulysses*, which in his view, seem to come from the epic *Odyssey* through various transformation processes, one called transformation, and the other imitation. The fifth form of transtextuality is called architextuality, described as the most abstract of them, representing the subcategory of the literary genre.

Among the forms of transtextuality, in his literary works, Ioan Petru Culianu used mostly paratextuality and intertextuality, through the paratextual elements, Culianu intending to create the effect of authenticity and plausibility and control the communication with the reader, the way he or she perceives the meaning of the text. In the study titled *Paratext. Thresholds of Interpretation*, Gerard Genette divides the literary paratext into two categories, the internal paratextuality called the peritext and the external one which he called the epitext. The epitext represents the historical context of the book, the public epitext being addressed by the author to the public audience, the private epitext having a personal objective being intended primarily for authorial use, consisting of correspondence, diaries, memoirs, manuscripts, interviews and records. Among peritextual forms, Genette mentions prefaces, notes, afterwords, while the private and public epitext include diaries, memoirs, unfinished manuscripts, interviews, recordings, and translations made by the author, along with illustrations. Thus Culianu, together with his collaborator, uses the technique of simulating a fictional preface and a form of autofiction in the series of short stories titled *The Diaphanous Parchment. The Last Stories* as well as in and in the novel *The Emerald Game*. In the novel *Tozgrec* published after the writer’s death representing a collection of private posthumous epitexts, consisting of unfinished manuscripts elaborated on the on the same topic, Culianu uses the technique of the fictitious notes[33], imaginary bibliography and fictional press files.

---

[28] *Ibid.*
[29] ”Compiler or arranger of pre-existent possibilities within the language system”, *Ibid.*, p. 14.

[30] ”any relationship uniting text B (which I shall call the *hypertext*) to an earlier text A (I shall, of course, call it the *hypotext*), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary”, Gerard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree* translated by Channa Newman and Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, 1997, p. 5.
[31] *Ibid.*
[32] *Ibid.*
[33] “A note is a statement of variable length (one word is enough) connected to a more or less definite segment of text and either placed opposite or keyed to this segment”, Gerard Genette, *Paratexts. Thresholds of interpretation*, translated by Jane E. Lewin, foreword by Richard Macksey, New York, Cambridge University Press, 1997, 427 p. 319.

The technique of fictive notes based on which the author reconstructs a fictitious document claimed to be real but impossible to prove after the document would have subsequently disappeared is present in the story titled *The Conspiracy of the Indian Souls* where the author confesses that being hindered in the tracing of the document, reconstituted its contents on reading notes: "thirty years ago, I have taken down several pages of notes crammed into this document, which I shall confine myself to transcribe here without adding anything":

"That does not mean that Jung's theories on Indian soul that continues to live in the modern American cannot find confirmation – the only one, by the way, that I know - in a rather confusing document, once available in one piece belonging to the Koninklijke Bibliotheek in Hague which today have definitively disappeared: De samenzweering van den zielen der Indianen (**The Conspiracy of the Indian Souls**). Vertaald uit het Spaansch in het Nederlandsch door Samuel van Haeren (**Translated from Spanish in Dutch by S. v. H.)** published in 1918 or a bit earlier by Drukkerij Shermoth, 's-Gravenhage (**Shemoth Publishing House, Hague**)"[34].

In the same story, Culianu uses the quotation technique aiming to confer philological appearance and plausibility to the text by disseminating quotes within the textual structure, instructing readers on diverse graphics in order to be able to differentiate them, stating that "My notes retain plenty of quotes from the original story. In most cases, I have made them apparent by thickening characters"[35]. Being a form of autofiction or a simulation of a biography placed in a fictional preface, the introduction of the puzzle-novel *The Diaphanous Parchment* adds biographical value to the narrative structure trying to feed factual elements to the fiction, thus creating a strong effect of paratextuality and intertextuality. The first text entitled *Foreword* includes confidences made by the main character, the young emigrant who left Jormania state in 1972, presently working as a journalist in the city of H. In the same text, the author cites repeatedly and insistently up to three times on the same page the article titled *The Zorabs Intervention in Jormania*, published in *Asmodeus* journal, creating the impression of intratextuality in his own work, highlighting the importance of journalism in this context, therefore transforming the text into an intertext. The journalist who signed the stories published in *Asmodeus* bears the pseudonym Jules Bilstik and was apparently involved in a series of attempts to "restore a democratic regime" in Jormania state after "the flowers revolution". One can notice that Culianu resorts to various paratextual strategies to provide factuality to his fictions introducing the journalist character considered by Genette the author of typical factual texts defined as "forms of factual stories such as the reportage or the press investigation (what was called in the United States "The New Journalism") and other derived texts such as "Non Fiction Novels"[36].

After the journalist receives from professor H. a manuscript, a collection of quotations, which contains a series of fictions perceived as a "grave confession" that although has the appearance of a collage of "disparate entities" that functions like a puzzle, is held together by the "variable reading order" key"[37]. Attending the exhibition reuniting the collection of nineteen emeralds that belongs to the same teacher, the journalist gets overwhelmed by the infinite memory caused by the emeralds emanations and loses his identity. The character

---

[34] Ioan Petru Culianu, *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri. Scrise în colaborare cu H.S. Wiesner,* traduceri de Mihaela Gliga, Mihai Moroiu, Dan Petrescu, postfață de Dan Silviu Boerescu, București, Nemira, "Opere complete", 1996, p. 74.

[35] *Ibid.*

[36] Gerard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, traducere și prefață de Ion Pop, București, Univers, 1994, p. 157.

[37] Ioan Petru Culianu, *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri. Scrise în colaborare cu H.S. Wiesner, op. cit.,* p. 7.

status was similar to a stroll in a material database, an archive: "It was as if I had walked through a warehouse, virtually infinite, where everything that had ever happened in all worlds was accessible"[38], where perception is objectified, annulling the existence of any court[39]. Following the critical situation experienced on the borderline between dimensions, the character is found "in an abstract form" in the role of an ambassador accused of stealing a piece of the collection, detained and searched by police for half an hour. It is obvious that in *The Diaphanous Parchment*, Culianu introduces what Julia Kristeva calls a difficult situation of a man "on the threshold"[40], a characteristic Socratic dialogue feature, included by Kristeva among dialogical narrative genres. Originally a form of memoir, the Socratic dialogue is structured as a form of dialogue cast in a narrative framework, whose aim was gaining the knowledge of the truth through dialogue and debate. The Socratic dialogue is considering a legal process and even pending death of the writer, so the emphasis, in this case, is on facing death through discourse or speech because "speech is man and his activity"[41]. In Julia Kristeva's view, the Socratic discourse uttered "on the threshold" gave way to other forms of dialogic discourse, all originating in the carnivalesque folklore forms, the carnivalesque genre being defined by Kristeva as a "pavement of citations"[42], genre that includes short stories assembled with the purpose to distance the author's own writing from the others' texts.

In the essay titled *The Narrative Fractals*[43], Simona Sora considers that the collection of short stories gathered in *The Diaphanous Parchment* fall into the category of the puzzle novel. Gabriela Gavriel calls *The Diaphanous Parchment* a "transgender novel"[44] which creates the appearance of a collection of disparate texts through "an illusionary surface fragmentation"[45] annulled by "the artifice of the found manuscript" [46] and the central themes around which the textual material coagulates. Gabriela Gabriel highlights the Urmuzian valence of the texts due to the presence of the scribe characters meant to record events objectively by resisting the temptation to "double the reality"[47] and take over the role of the Great Creator in "the secret order of the system"[48], where the lives of the people become simple books subjected to the laws of paper in the reality's warehouse of information understood as a "corporate story"[49].

Gerard Genette calls the paratext a "threshold"[50] or an "edge"[51], defining it as "an accessory of the text"[52] consisting essentially of a discourse built on another discourse. The

[38] *Ibid,*. p. 10.
[39] *Ibid,*.
[40] Julia Kristeva, *The Julia Kristeva Reader*, edited by Toril Moi, in English translations of Leon S. Roudiez by Columbia University Press and Sean Hand by Basil Blackwell Ltd., New York, Columbia University Press, 1986, p. 51.
[41] *Ibid.*
[42] "It is an all-inclusive genre, put together as a pavement of citations. It includes all genres (short stories, letters, speeches, mixtures of verse and prose) whose structural signification is to denote the writer's distance from his own and other texts", *Ibid.*, p. 53.
[43] "La o încadrare într-un gen artistic, putem numi *Pergamentul diafan* o succesiune de proze scurte cu subiect recurent, roman-puzzle (rompecabezas – spun spaniolii) sau marginalii narative la o istorie sistemică a religiilor, construite într-o lume paralelă tocmai prin "magia narațiunii", Simona Sora, "Fractalii narativi", in *România literară* no. 24, 1993.
[44] "roman travestit", Gabriela Gavril, "Jocurile maestrului Culianu", in Sorin Antohi, *Ioan Petru Culianu. Omul și opera,* volum coordonat de Sorin Antohi, Iași, Polirom, "Biblioteca Ioan Petru Culianu", p. 367.
[45] *Ibid.*
[46] *Ibid.*
[47] *Ibid.*
[48] *Ibid.*
[49] Ioan Petru Culianu, *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri. Scrise în colaborare cu H.S. Wiesner, op. cit.,* p. 9.
[50] Gerard Genette, *Paratext. Thresholds of Interpretations, op. cit.*, p. 2.
[51] *Ibid.*

paratext is a heterogeneous mixture of various "practices and discourses"[53] that converge in a paratextual threshold which represent a transition zone of the text towards the status of the book, so that the text, accompanied by the paratext, becomes a comprehensive package presented to the reader in order to be read. This threshold spatially divides the inner part of the text turned towards itself from the outside of the text, the context, aiming to pave the way of the text, to influence and to orient the reader and her or his reading, ensuring that it is properly received, according to the author's intention. In this regard, the novel *Tozgrec* published after the author's death is a collection of posthumous paratextual elements, consisting of unfinished manuscripts developed on the same topic which outline a polyphonic narrative game particularly interesting.

Although published after Culianu's death, it belongs to his author-function[54], as *Tozgrec*, left unfinished, is published in 2010, in all its four variants used by the author over time: *Tozgrec's Gardens*, *Sid and Mekor*, *The Hermione Spider*, and *Tozgrec*. According to the editor Teresa Culianu-Petrescu, *Tozgrec* is "a scriptural site"[55] that Ioan Petru Culianu worked on between 1981-1984, the novel remaining unfinished, consisting of four different work variants preserved in manuscript in Culianu family's archives. The author considered it a fantastic novel which he himself structured it using a system of digital files stored in reconfigurable components: *Main Body*, *Fragments*, *Variants*, *Ideas & Reflections*, and *Final Version*. The novel is composed of four parts reordered by the editor into five chapters: *Tozgrec's Gardens*, *Sid and Mekor*, *The Hermione Spider*, *Tozgrec Followed by Press Excerpts Regarding the Lombrosa Experiment* and *Addenda*. According to the editor Teresa Culianu-Petrescu, the manuscript contains around five hundred pages written in Romanian and French on lined notebooks, notebooks with bow and separate sheets, the first part titled *Tozgrec's Gardens* being written starting with 21st of August 1981 on a lined notebook of 39 pages. The second one, *Sid and Mekor* was taken down on three 36-page lined notebooks entitled *Tozgrec 1*, specifying the dates on each notebook: 26th of May, 29th of May and 31st of May 1982 that the editor renamed in order to avoid confusion. Part three, *The Hermione Spider* was written on 171 separate sheets until 28th of August 1983 and the fourth part entitled *Tozgrec Followed by Press Excerpts Regarding the Lombrosa Experiment* was written in French on two notebooks with bow and cardboard covers, red and green, its original title being *Tozgrec suivi d'extraits de presse concernant le LOMBROSA EXPERIMENT*.

These notebooks contain a total of 350 pages organized by combinatorial logic between 8th of August and 12th of October 1984. *Addenda* gathers the first chapters of *Lombrosa Experiment* and some of the texts the author titled *Variants*. The final part of the novel titled *Tozgrec Followed by Press Excerpts Regarding the Lombrosa Experiment* is constructed using the strategy of the fictional press file or unreal factual information containing details about an experiment conducted by Professor Caspar Stolzius from Lombrosa, California. The press file consists of a series of "fictional documents"[56] in the form of fictive news articles extracted from the newspapers *Lombrosa Morning Star* and *Lombrosa Shadow* published over a period of thirty years. In the same novel, Culianu uses the concept of "imaginary bibliography"[57] named as such by Gerard Genette, bibliography consisting of

---

[52] "The paratext is only an assistant, only an accesory of the text", *Ibid.*, p. 410.
[53] "practices and discourses of all kinds", *Ibid.*, p. 2.
[54] Michel Foucault, *Ce este un autor? Studii și conferințe*, traducere de Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali, cuvânt înainte de Bogdan Ghiu, postfață de Corneliu Bîlbă. Cluj-Napoca, Idea Design & Print, "Panopticon", 2004.
[55] Tereza Culianu-Petrescu, "Cuvânt asupra ediției", în Ioan Petru Culianu, *Tozgrec*, ediție îngrijită și traduceri de Tereza Culianu-Petrescu, Iași, Polirom, "Biblioteca Ioan Petru Culianu", 2010, p. 5.
[56] Gerard Genette, *Paratext. Thresholds of Interpretations, op. cit.*, p. 398.
[57] "imaginary bibliography", *Ibid.*, p. 404.

volumes written by the professor on onirology, including *The Confessions of a Professional Thief of Dreams*, *In the Shelter of Dreams*, *Dreams Controlled under Stressful Situation*, and *The Treaty of Experimental and Applied Onirology*. The novel contains paratextual elements created by simulating a fictional preface, signed with initials IPC from The University of Lombrosa, Southern California, dated November 7, 2011.

All this paratextual elements and strategies function as a gate opened to the reader in order to catch a glimpse of the author's creative workshop, revealing the way he works and the way his writing is constructed in time sequences. Some of the paratextual techniques function as a series of "border incidents"[58] explained by Genette as exchanges, loans or contaminations between the factual and fictional register intended to disorient or mislead the reader in the act of reading. In the novel titled *The Emerald Game*, the author uses two different types of prefaces to convey the information to the reader, the first being the disavowing authorial preface with the clear intent to fictively attribute the text to somebody else that would justify the existence and biography of this third party, which then would grant credibility to the story. The second preface is a fictive allographic preface[59] attributed to Thomas Anglicus, an Englishman living in Oxfordshire in 1539, whose journal written in Latin on a calf leather bound manuscript, previously stored in a Transylvanian library, was to be surprisingly found in the airport luggage of the first preface author, four hundred years later. The fictive allographic preface author confesses that his intention is to reveal "a great mystery, unsuspected, of some extraordinary times" while in the disavowing authorial preface the aim is to solve "a four hundred years old enigma". In this respect, the disavowing preface provides the reader with the information regarding "the circumstances of acquisition"[60] and casts the text in a historical, unquestionable narrative framework. The authors[61] of *The Emerald Game* place the action in 1539 Florence of Lorenzo the Magnificent, the story being told through the eyes of the British visitor Thomas Anglicus. According to the article titled *Thomas of Sutton* published by Gyula Klima in the *Encyclopedia of Medieval Philosophy*, Thomas Anglicus also called Thomas of Sutton, Thomas of Suttona or Thomas of Sutona was an English scholar, doctor of theology at Melton College, Oxford, who would have lived in England between the XII and XIII century[62] and would have been the author of a series of religious studies written in Latin such as *Commentarium in IV sententiarum libros*, *Contra I-III lib. Sent. Roberti Cowton* and *Quaestiones ordinariae.*

Bibliography:

Antohi, Sorin, *Ioan Petru Culianu. Omul şi opera*, volum coordonat de Sorin Antohi, traduceri de Corina Popescu, Claudia Dumitriu, Ioana Ieronim, Cristina Ionică, Tereza Culianu-Petrescu, Iaşi, Polirom, "Biblioteca Ioan Petru Culianu", 2003, 646 p.

Culianu, Ioan Petru**,** *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri,* scrise în colaborare cu H. S. Wiesner, traducere de Mihaela Gliga, Mihai Miroiu, Dan Petrescu, postfață de Dan Silviu Boerescu, București, Nemira, 1996, 219 p.

Culianu, Ioan Petru, *Jocul de smarald*, în colaborare cu H. S. Wiesner, traducere de Agop Bezerian, Iaşi, Polirom, "Biblioteca Ioan Petru Culianu", 2005, 356 p.

[58] Gerard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, traducere și prefață de Ion Pop, București, Univers, 1994, p. 159.
[59] Gerard Genette, *Paratext. Thresholds of Interpretations, op. cit.,* p. 288.
[60] *Ibid.,* p. 282.
[61] Ioan Petru Culianu in collaboration with H.S. Wiesner.
[62] "Thomas of Sutton (Thomas Anglicus) O.P. (c. 1250–1315) was an early defender of Aquinas' doctrine at Oxford, where he spent most of his career engaged in debates with the greatest opponents of Aquinas' tenets, such as Duns Scotus and Henry of Ghent", Gyula Klima, "Thomas of Sutton", *Encyclopedia of Medieval Philosophy*, 2011, p. 1294.

Culianu, Ioan Petru, *Călătorii în lumea de dincolo*, ediția a III a, traducere din limba engleză de Gabriela şi Andrei Oişteanu, prefață şi note de Andrei Oişteanu, cuvânt înainte de Lawrence E. Sullivan (în româneşte de Sorin Antohi), Iaşi, Polirom, ”Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2007, 330 p.

Culianu, Ioan Petru, *Tozgrec*, ediție îngrijită şi traduceri de Tereza Culianu-Petrescu, Iaşi, Polirom, ”Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2010, 408 p.

Foucault, Michel, *Ce este un autor? Studii și conferințe*, traducere de Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali, cuvânt înainte de Bogdan Ghiu, postfață de Corneliu Bîlbă. Cluj-Napoca, Idea Design & Print, ”Panopticon”, 2004, 198 p.

Genette, Gerard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree* translated by Channa Newman and Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, 1997, 490 p.

Genette, Gerard, *Paratexts. Thresholds of interpretation*, translated by Jane E. Lewin, foreword by Richard Macksey, New York, Cambridge University Press, 1997, 427 p.

Genette, Gerard, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, traducere și prefață de Ion Pop, București, Univers, 1994, 209 p.

Graham, Allen, *Intertextuality*, London and New York, Routledge, 2000, 238 p.

Klima, Gyula, „Thomas of Sutton”, *Encyclopedia of Medieval Philosophy*, 2011, p. 1294, http://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007%2F978-1-4020-9729-4_493, retreived on 3rd of February 2015.

Kristeva, Julia, *The Julia Kristeva Reader*, edited by Toril Moi, translated by Leon S. Roudiez by Columbia University Press and Sean Hand by Basil Blackwell Ltd., New York, Columbia University Press, 1986, 334 p.

IOAN AL. BRĂTESCU-VOINEŞTI – CORRESPONDENCE, NOVEL AND POLEMICS

Mirela Alina MORAR (POPA)
„1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: Our paper intends to provide an analysis of the main co-ordinates that define I.Al. Brătescu-Voinești's correspondences, novel and polemics from literary life focusing especially on the next ones texts reference intituled: Correspondence to Anuța and novel Niculăiță Minciună. We proceed with presenting a series of contemporary Romanian critical reactions according to his literary and social activity during the interwar period.

Keywords: I.Al. Brătescu-Voinești, correspondence, novel Niculăiță Minciună, polemics, interwar period.

Cu toate că opera sa este de dimensiuni reduse, nici până astăzi nu avem o restituire completă a ceea ce a scris și publicat prozatorul de la Târgoviște. O sursă importantă privind opera și biografia sa este literatura epistolară. În scrisorile trimise lui Titu Maiorescu, G. Ibrăileanu, Nicolae Iorga, Ion Rădulescu-Pogoneanu, E. Lovinescu, G. Călinescu, Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu etc., biograful și cercetătorul operei lui Ioan Al. Brătescu-Voinești găsește informații și precizări privind itinerariul scriitorului.[1]

De regulă, corespondențele sunt „revelatorii pentru destinul, personalitatea unor reprezentanți de seamă ai literaturii române."[2]

Începem studiul nostru orientându-ne înspre o scrisoare inedită trimisă de către scriitor, Aninei, fina sa. În scris, I. Al. Brătescu-Voinești i se confesează, adresându-i-se într-un mod cât se poate de familial: „Anina, finișoara mea dragă,". Acesta îi prezintă despre problema sa de sănătate alimentată de conjunctura socială deloc prietenoasă. Îi menționează cauza declanșării bolii la stomac, cu rădăcină în copilărie când pasionat fiind de desen, înghite, din grabă, o pastă verde, după cum își amintește: „țineam între buze o bucată de vopsea verde. Nu-mi aduc aminte care dintre colegi mă întreabă ceva și, vrând să-i răspund, înghit bucata de vopsea, o înghit atât de complet încât, cu toate."[3] Și așa începe un șir de neplăceri stomacale, „crampe și arsuri în lungi episoade dureroase. Ar fi putut să nu participe întotdeauna la întâlnirile sale și să se îngrijească, așa ar „fi evitat orice oboseală și mai ales orice discuții violente."[4] Însă, nu putea absenta, era o fire punctuală, serioasă, implicată. Spirit pacifist, afirmă „de altminteri toți ai mei mă asigură și eu însumi, uitându-mă în oglindă, constat că foarte nimerita poreclă de Gandi[5] pe care mi-o scorniseră, începe să nu mi se mai potrivească desăvârșit. Chiar și cel mai mic neadevăr își pune amprenta pe om, la fel cum o picătură de otravă poate strica un lac întreg. Trei sferturi din toate neînțelegerile vor dispărea

[1] Nicolae Scurtu, *O epistolă necunoscută a lui I. Al. Brătescu-Voinești*, în „România literară", nr:40(26/09/2014 - 02/10/2014), p. 5.

[2] Teodor Vârgolici, *Documente literare*, în „România literară", nr:7(20/02/2009 - 26/02/2009), p. 27.

[3] Nicolae Scurtu, *O epistolă necunoscută a lui I. Al. Brătescu-Voinești*, în „România literară", nr:40(26/09/2014 - 02/10/2014), p 5.

[4] Nicolae Scurtu, *O epistolă necunoscută a lui I. Al. Brătescu-Voinești*, în „România literară", nr:40(26/09/2014 - 02/10/2014), p. 5.

[5] Mahatma Gandhi se numără printre cele mai fascinante personalităţi ale secolului XX. Atitudinea sa non-violentă împotriva discriminării din Africa de Sud şi India l-a tranformat, împreună cu învăţăturile sale, într-una din cele mai importante modele ale umanităţii. El a inspirat nenumăraţi oameni. http://www.dadalos.org/rom/Vorbilder/gandhi/gandhi.htm Accesat la 19 decembrie 2014.

de pe fața pământului dacă ne vom pune în locul dușmanilor noștri și le vom înțelege punctul de vedere. Atunci vom deveni deîndată una cu ei, sau vom ne vom gândi cu îngăduință la ei."[6]

A scris un ciclu de scrisori pe care intenționa să denumească neinspirat momentului actual, brăzdat de războaie, *Biblia păcei.* Motiv pentru care, E. Lovinescu în *Revizuirile* sale, partea *Revizuiri morale,* îl cataloga textul drept pueril, insignifiant în raport cu actualitatea vremii încărcată de atmosfera beligerantă, o „trudă zadarnică" precum „ și – că - blândul visător care e d. Brătescu-Voinești se gândește la pace și îi propovăduiește Biblia!"[7] Îl sfătuiește să își îndrepte atenția înspre societate, înspre oamenii care au nevoie de liniște, de consiliere prin cuvinte frumoase.

Cât despre anturajul său literar și politic, îi scrie că existau la ordinea zilei opinii divergente privind relația România-Germania: „aveam zilnic discuții aprinse cu iremediabili germanofobi, pe care mă sileam să-i conving că atitudinea lor, care, până în momentul alianței noastre cu Germania, putea fi socotită numai o greșeală, de la intrarea noastră în război alături de germani, poate, cu drept cuvânt, fi socotită ca o acțiune vătămătoare intereselor țării noastre și deci de aproape înrudită cu trădarea."[8] Îi trimite scrisoarea la 78 de ani, cu 4 ani înainte de a se stinge.

Trecând la ansamblul activității sale (prozator, judecător) constatăm că a fost contestat, într-un mod vehement, dar nu general, deoarece după 1937 alunecă în atitudini profasciste, teoretizate în opuscule programatice cu titlul: *Huliganism* (1938), *Germanofobie* (1940). Nici natura „dură și necruțătoare climatului literar interbelic"[9] nu a fost prielnică pentru scriitor.

Au loc o serie de atacuri împotriva lui Brătescu-Voinești care debutează cu respingerea de la premiile Academiei Române. Tot „împotriva lui ca scriitor și împotriva dreptului lui de a fi prezent în fața scriitorilor se ridică, încă din 1915, unele voci, între care cele ale lui Arghezi (1915), I. Em. Protopopescu Pake (1916), Oreste (1916)."[10] Prozatorul nu răspunde tuturor acestor atacuri, însă se observă că sursa lor era șirul de funcții oficiale obținute de acesta, exercitate în paralel cu scriitura. Acum, este numit "«ploșniță», iar reprezentarea *Soranei* – o «porcărie» pentru că unul din autori (Brătescu-Voinești) era membru în Comitetul de lectură al Teatrului Național."[11]

În volumul al IV-lea din *Critice*, E. Lovinescu îi acordă importanță scriitorului. Aici, criticul dezaprobă calificarea acestuia de către unii, drept „marele nostru prozator"[12] aducând o suită de contra-argumente critice. El nu neagă faptul că scriitorul posedă calități morale, însă din punct de vedere social îl consideră inadaptat vremurilor: „Literatura d-lui Brătescu-Voinești e literatura inadaptării: un om bun cu nobile însușiri sufletești…iată eroul unic al scriitorului, dezarmat și învins în mijlocul unei lumi egoiste, aprige după câștig material."[13] Deși, îl aprecia ca fiind „un talent, - dar un talent precis și limitat."[14] Toate acestea se regăsesc transpuse în creațiile sale, prin personaje și acțiunea lor izvorâtă din situația sa reală,

---

[6] [6] Nicolae Scurtu, *O epistolă necunoscută a lui I. Al. Brătescu-Voinești*, în "România literară", Nr:40(26/09/2014 - 02/10/2014).

[7] Eugen Lovinescu, *Revizuiri*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ion Simuț, București, Editura Paralela 45, p. 185.

[8] Nicolae Scurtu, *O epistolă necunoscută a lui I. Al. Brătescu-Voinești*, în "România Literară", Nr:40(26/09/2014 - 02/10/2014).

[9] Dan Mănucă, *Introducere în opera lui I. Al. Brătescu-Voinești*, București, Editura Minerva, 1997, p.44.

[10] Dan Mănucă, *Introducere în opera lui I. Al. Brătescu-Voinești*, București, Editura Minerva, 1997, p.44.

[11] *Ibidem*,, p.45.

[12] E. Lovinescu, *Critice*, vol. 2. Ediție de Eugen Simion. Antologie și repere istorico-literare de Mihai Dascăl, București, Editura Minerva, 1982, p. 29.

[13] *Ibidem*, p. 30.

[14] Eugen Lovinescu, *Revizuiri*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ion Simuț, București, Editura Paralela 45, p. 238.

personală. E un autor „plăpând", prea „modest". În același an marcat de atacuri directe la adresa prozatorului, 1916, E. Lovinescu începe să-și revizuiască aprecierile critice, opiniile despre proza acestuia. După ce în articolul "*Epoca* din 1905, îl dăduse drept exemplu tinerilor, pentru finețea și precizia stilului, precum pentru obiectivitatea observațiilor. În 1916, constată că scrie doar o «literatură onestă» („Flacăra")."[15]

Criticul constată insuficiența tehnicii sale scriitoricești și crede că pentru ca o operă să fie valoroasă, nu este de ajuns. Însă, literatura lui Al. Brătescu-Voinești, adaugă autorul „reprezintă, așadar, un progres spre observație obiectivă. Progresul e numai formal." Așadar, criticul oferă un canon, pe care-l redăm în cele ce urmează: „Într-un romancier lumea trebuie să se reflecteze însă în varietățile ei și, cu cât reflectarea e mai complexă și mai circumstanțială, cu atât romancierul e mai mare. În loc să oglindească, d Brătescu-Voinești se oglindește în unele mobile ale lumii și se înduioșează asupra soartei sale nefericite."[16]

În plus, mentorul mai aprecia că scriitorul este: „lipsit de darul de a ieși din sine, și deci de a crea obiectiv, lovit de o tragică sterilitate, lipsit chiar și de intervenție verbală și de stil, d. Brătescu-Voinești e un miniaturist… talent minor."[17]

Este cert că prozatorul se afla sub oblăduirea oficialităților, în special a lui Brătianu. În plus, în anul 1928, i se oferise omagial, o casă de locuit în București, în condițiile în care, în acea vreme oamenii de litere duceau o existență precară.

Dar să ne îndreptăm acum atenția asupra motivului real cauzator de vicisitudini. În publicația „Săptămâna muncii literare și artistice", acesta a semnat un pamflet violent contra lui Vintilă Brătianu, ministru redutabil, responsabil de viața financiară și economică, în care mărturisea că nu crede în spusele lui V. Brătianu conform căruia va urma o ieftinire a traiului de zi cu zi: „…D-l Brătianu speră încă în ridicarea leului fără aur la Banca Națională și promite, sinistru, ieftinirea traiului. E naiv, e nebun, sau de rea credință?"[18] Mergând înspre analiza textului, se observă o adresare nominală directă. Dominanta textului este ilustrată prin ușor sarcasm și ironie slabă. Apare acuza directă tranșantă. Fără menajamente, îndreptată spre cel care împreună cu ai săi, au dus țara cu tot ce există în ea la un nivel deplorabil.

Referitor la menirea scriitorilor în general și la scriitorul I. Al. Brătescu-Voinești aici, în particular, în vremuri de cumpănă, E. Lovinescu afirma că: „în mijlocul tragediei în care se zbătea țara noastră, scriitorii aveau o înaltă misiune de împlinit. Talentul lor trebuia să găsească formula luminoasă și multiplă a idealului național. Cuvântul lor, să trezească cele mai amorțite și mai ruginite conștiințe. […] Datoria scriitorilor este deci de a oțeli toate energiile neamului."[19] Apoi, tot acesta aprecia calea aleasă a prozatorului, opinând că : „Inima scriitorului nostru a bătut, în adevăr, pentru toate aspirațiile noastre seculare… atitudinea hotărâtă a d-lui Brătescu-Voinești a împrăștiat o vie lumină."[20] Căci, în perioadele beligerante au avut și ele rolul lor, mai mult negativ și foarte puțin pozitiv, spre exemplu al Doilea Război Mondial a dus la mari descoperiri științifice, însă minusurile abundă: teroare, traumă socială colectivă, moarte, uriașele distrugeri materiale, toate afectând profund, din temelii, ordinea politică, socială și culturală a întregii lumi implicate.

Faptul că I. Al. Brătescu-Voinești primește gratuit acea locuință provoacă nebănuite animozități, neiertându-i-se aceasta. Legat de aceasta situație, același mentor al „Sburătorului", își exprima dezacordul față de această oferire de privilegii, opinând în

[15] Dan Mănucă, *op. cit.*, p. 45.
[16] *Ibidem*, p. 31.
[17] Eugen Lovinescu, *Revizuiri*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ion Simuț, București, Editura Paralela 45, p. 238.
[18] Dan Mănucă, *op. cit.*, p. 45.
[19] Eugen Lovinescu, *Revizuiri*, Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ion Simuț, Cuvânt înainte de Mircea Martin, București, Editura Paralela 45, pp. 184-185.
[20] *Ibidem*, p.184.

Revizuirile sale: ”Pe lângă concordanța sentimentelor se mai adaugă uneori și concordanța intereselor. Pe lângă operă mai e și omul. Suntem înconjurați de imponderabilitate. În jurul unui scriitor se pot cristaliza drept prestigii, pe care nu le îndreptățește nici o calitate durabilă. Atitudine în viață, concurs de împrejurări, cointeresări sentimentale sau comerciale, totul ridică un merit real până la potențe inadmisibile.”[21] Totul, deoarece epoca interbelică „de altfel, sceptică și feroce, se creează astfel de valori și fetișuri, în aprobarea sau tăcerea noastră indulgentă.” Nu trece mult timp, și Mai apoi, dacă Arghezi își îngăduia să vorbească despre o «jigodie literară», și la răspunsul scriitorului, ca de « o replică îngrețoșată» (*Hiena*), Lovinescu scoate cartea exasperării: *ceea ce nu se mai poate.*(s.n.) („Sburătorul”, 1920)”[22]

Cu un asemenea temei, criticul dezvăluie, fără voie că, de fapt, în viața literară bucureșteană, Brătescu-Voinești nu avea de partea lui simpatiile unei părți a lumii literare deoarece: 1. Scrie puțin; 2. Este secretarul Parlamentului; 3. Este directorul revistei „Lamura”; 4. membru al Academiei Române; 5. membru în comitetul de lectură al Teatrului Național; 6. Director al ziarului „Dacia”; 7. Membru în comitetul de conducere al Editurii Cartea Românească; 8. Membru în comitetul de conducere al Editurii Viața Românească; 9. Director-general prin delegație, al Teatrelor Naționale.”[23]

Ce-i drept, prozatorul alege și calea politică, înscriindu-se în Partidul Național Liberal dar doar „spre a-și omorî plictisul” spune el. În revanșă, mai apoi acesta aderă la poporanism, acceptând invitația lui Garabet Ibrăileanu, „în care află, *mutatis mutandi*, un alt Maiorescu.” Titu Maiorescu îl sprijinise în debutul său.

Referindu-ne la apariția volumului *Nuvele și schițe*, „primirea nu a fost dintre cele mai favorabile; scriitorul nu aparținea nici unei grupări literare și deci a fost aproape ignorat, după cum Dan Mănucă afirma în lucrarea *Introducere în opera lui I. Al. Brătescu-Voinești*. Mai apoi, el refuză sfatul lui T. Maiorescu, de a mai scrie un volum de nuvele, catalogându-l „drept o tentativă de a-l obliga la ceea ce el refuza cu disperare.”[24] Între timp, atacurile la adresa lui nu contenesc, luând amploare.

De altfel, „cu intuiția-i exactă și fină, Maiorescu îi prezicea, încă de când Brătescu-Voinești avea doar douăzeci și patru de ani, că va fi un scriitor puțin productiv, deoarece îl obsedează propriile lui amintiri […] Scriitorul este și «Brătescu», dar și «Voinești». Cu alte cuvinte, este și tatăl său, retras, fugind de lume, muncit de chinuri secrete pe care le potolește în sera cu flori. Dar și «nenea Antonache», adică Alexandru Voinescu, ofițer, cartofor de în mizerie demnă, povestitor imbatabil și histrion uluitor. Amintire și prezent: – adaugă Dan Mănucă – acestea sunt elementele care îl subminează pe scriitor și a căror înfruntare și coabitare i-au generat arta.” Și iată, cum în scrierile sale se infuzează acest substrat antropologic. Un alt exemplu de remarcat este unul cu referire la nuvela *Niculăiță Minciună*, unde stilul scrisului său primește, cu ușurință, *marca oralității* (s.n.), prin proverbele și zicătorile semănate de-a lungul textului, prin cuvinte și expresii populare, regionalisme, dialog, exclamații, interogații, expresii onomatopeice, imprecații/apostrofe, diminutive, dar și marca oratoriei (s.n.), el fiind la un moment dat avocat și apoi, judecător, textul povestirilor sale este spus ca o pledoarie, naratorul creează impresia că s-a afla în fața unui auditoriu.

În cele ce urmează, vom încerca să realizăm o scurtă de-construcție hermeneutică a povestirii brătesc-voinesciană remarcând arta de a povesti într-un mod simplu.

În plus, „hermeneutica îndeamnă ca la interpretarea unui text sau a unei opere să se țină seama de factorii interni și externi care au condiționat-o, deoarece «fiștecare persoană

[21] *Ibidem*, p. 237.
[22] Dan Mănucă, *op. cit.*, p. 45.
[23] Dan Mănucă, *op. cit.*, p. 45.
[24] Dan Mănucă, *op. cit.*, p. 27.

are ceva deosebit în modul cugetării, după cum adică sau starea culturii peste tot a vreunui norod sau a fieștecăruia persoană în parte e mai înaltă sau mai apusă».”[25]

Mergând oarecum pe aceleași considerații critice ale lui E. Lovinescu, asupra operei lui I. Al. Brătescu-Voinești, G. Călinescu afirma în *Istoria literaturii…* că: „izbitoare sunt la Ioan Al. Brătescu-Voinești, ca de altfel la mulți dintre contemporanii săi, lipsa de invenție și de productivitate. Schițele și nuvelele se bizuie pe simpla observare a unor medii ce sînt chiar acelea în care trăiește scriitorul.”[26]

Bunăoară, „eroii lui Brătescu-Voinești au fost rînduiți din clasa «învinșilor», a «inadaptabililor», după indicațiuni ce se găsesc chiar în opera autorului. Clasificarea aceasta însă, … nu este cu totul exactă sub raport estetic. Orice operă, bizuită pe observație, înfățișează învingători și învinși, sau mai degrabă învingeri și înfrângeri, uneori simbolizate în același individ. Existența fiind luptă, este firesc ca eroii să izbândească ori să fie înlăturați. Amîndouă deznodămintele confirmă existența lor energetică.”[27]

Cu alte cuvinte, „învingerea și înfrîngerea sînt aspecte ale luptei și artistul are numai datoria să ne arate prin prin ce împrejurări urmează un efect în locul altuia. Mai clară ar fi noțiunea de inadaptare, prin care s-ar înțelege incapacitatea totală de a lupta. Unde nu este însă nici un fel de luptă, nu se poate începe opera de artă în proză.

Revenind la nuvela, *Niculăiță Minciună*, expunem în cele ce urmează o încercare de de-construcție hermeneutică a scrierii.

După lecturarea scurtei povestiri, amintite adineauri observăm că evenimentele se țes în jurul personajului principal, personaj eponim (titular), al cărui nume îl regăsim în titlul operei, un băiat harnic, blând, blajin, prea sfios, pe numele său real, Niculaiță Gropescu. Este fiul cel mare dintr-o familie din satul Manga, comuna Măgureni. Se remarcă în mod deosebit în clasele primare obținând cu mândrie reținută, premiul întâi cu coroniță. Din alegerea părinților, nu își continuă studiile, deși învățătorul le sugerează acest lucru. În contrapondere, un arendaș din sat le spune că nu ar fi o alegere bună să îl susțină mai departe la școală, justificându-se prin afirmația: „învățătura multă mult rău aduce omului, otrăvește sufletul”, dând exemplul unui tânăr care deși a absolvit șase clase, a ajuns „derbedeu”, un om fără căpătâi. Părinții, punând în balanță situația lor familială, cu încă trei copii aflați în îngrijire, hotărăsc de comun acord rămânerea lui în casa părintească. Copil retras uneori, harnic în treburile casei, atras de tainele naturii, mai exact de vietățile ei, insecte, păsări, animale, e atent la observarea lor foarte îndeaproape, îndeletnicire cu care își ocupa marea parte a timpului. La un moment dat descoperă, pe ascuns, deoarece ai săi nu doreau acest lucru, atelierul de dulgherie al bunicului său, moș Sandu Gropeanu. Acesta pătrunde prin joc, mai întâi în miezul acestei meserii, care se dovedește, mai apoi, a fi practicată foarte bine, ieșind din mâinile băiatului de acum, în vârstă de șaisprezece ani, obiecte utile casei. Pe unele le-a vândut, ajungând să îi ofere unele în dar vecinei sale, pentru care nutrea sentimente de admirație, numai în speranța de a-i atrage atenția. Se identifică două fire narative, unul interior, al trăirilor izvorâte din curiozitate la vârsta copilăriei, iar celălalt exterior, cel al relațiilor familiale, sociale. Momentele de liniște din copilărie aveau sursa în studiul existenței naturale, era un gen de comuniune primară cu natura, căci tânărul avea capacitatea, darul de a descoperi, de a asculta spre a înțelege și a observa „la lupă” vietățile înconjurătoare. Neînțelegerea, chiar luarea în derâdere și culminarea cu atributul peiorativ sub forma poreclei „minciună”, sădesc florile răului în sufletul candid, curat și sincer al lui Niculăiță, determinând așternerea unui val de neîncredere și închidere în sine. Totuși, spirit luptător, nu

[25] *Hermeneutica*, Blaj, 1844, ms. 366, în Biblioteca Academiei R.S.R., Filiala Cluj, fond Blaj *apud* Mircea Popa, *Tectonica genurilor literare*, București, Editura Cartea Românească, 1980, p. 136.
[26] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediție și prefață de Al. Piru, București, Ed. Minerva, 1988, p. 547.
[27] *Ibidem*, p. 577.

renunță în a le demonstra celorlalți, realitatea observațiilor sale în detaliu. Eșuează prin patru încercări, cea cu frații săi, cu Salomeea, fata îndrăgită, prietenii lui și culminează cu fostul învățător. Existențele observabile de către el nu se mai desfășoară la fel când martorii se schimbă, adâncind valul de neîncredere în autenticul observator.

Poate e mult spus, dar din nefericire, trece prin episoade ale dezamăgirii. Primul e legat de porecla sa care-l va roade în interior. Călătoria solitară diurnă și nocturnă, spre celălalt sat, care se afla la aproximativ 12 kilometri, se dovedește a fi o călătorie inițiatică pentru novice. Simte frigul, dar găsește soluția, își aduce aminte să se îmbrace cu cojocul pe care i-l pregătise mama sa. Continuă apoi ,cu vânzarea carului cu lemne, când deși fusese stabilită suma fixa de 11 bani, cumpărătorul aflat sub dorința de a-l înșela îi oferă 10,5. Finalul vânzării îi aduce suma dorita lui Niculăiță. Cunoaște teama, la gândul că adormind, cineva ar putea să îi fure banii. Își amintește că ar fi bine să învelească banii într-o hârtie, și soarta face ca dibuind, pe jos să o găsească. Reușind să citească textul așternut pe aceasta, ajunge la concluzia că, dacă din întâmplare ar găsi pe jos, pierdut, ceva valoros, cu siguranță nu și-va însuși, ci îl va preda ”la primărie la domnul șef de jandarmi”, căci învățăminte de la tatăl său primise în acest sens: “de banul nemuncit nici praful nu s-alege.” Nu trece mult timp, și fortuit sau nu, găsește un portofel din piele neagră.

Negrul, ca adjectiv cromatic simbolizează un aspectul negativ, fiind și culoarea haosului originar, a apelor inferioare, a morții. Elementul negru se validează, aici, drept un ”motiv anticipativ” pentru destinul personajului actor. (Boris Tomașevski) Hotărârea de a la contact cu obiectul în va schimba decisiv existența. După cum plănuise, îl duce șefului jandarmilor din localitate care, aflând că nu destăinuise nimănui cele întâmplate îl sfătuiește să păstreze discreția și pe viitor, motivul fiind unul personal, setea de câștig ușor. Dar, băiatul îl zărește pe presupusul păgubit care îi oferă descrierea detaliată a portofelului. Într-un final, Niculăiță este dus în fața procurorului, unde șeful jandarmilor nu recunoaște nimic. Șocat fiind, băiatul, suferă un blocaj psihologic, tremurând, nereușind să detalieze momentul găsirii portofelului, ci prin flash-back, prin rememorare fulgerătoare, prin frânturi de fraze, propoziții și cuvinte,

Îi reamintește jandarmului de portofel, îi spune că a găsit păgubașul, degeaba, acesta cu răceală, rigid nu recunoaște nimic: „Ce, mă, visezi?... a răcnit: «Ce, mă, ești nebun?”»

Momentul a creat o tensiune nervoasă maximă:” Si el atunci a simțit ca parca i se rupe ceva in cap, înăuntru, si a zis, dar n-a zis cu gândul să-l supere... a zis duios, ca din pragul unei mari primejdii: „Domnule șef, ori te poarta cum ti-e vorba, ori vorbește cum ți-e…- nereușind să încheie fraza că - domnul șef l-a plesnit cu pumnul peste gura de l-a podidit sângele... ”[28] atât de grav încât și-a pierdut conștienta.

O ultimă încercare de dovedire a nevinovăției, după ce fusese catalogat nebun și îngrijit de doctor, se ceruse ca preotul să îi citească molitve, are loc în fața ființei pentru care nutrea sentimente curate, deși de cealaltă parte, erau împărățite dar ascunse, îi spune sa nu îi fie frică de el, nu e nebun, nu îi face rău, justificându-se: „-Uite aici, cu mâinile amândouă l-am ținut — ca lemnul sa mi se usuce mâinile! -Salomio, nu-ti fie frica... -N... nu... nu sunt nebun, -Salomio... -Si nu vreau sa-ti fac nici un rău, Salomio...”[29]

Însă, „ce nu mai poate zări e treptata pierdere a simțului realității pe care i-a adus-o îndoiala, neîncrederea tuturora... și indignarea șefului, care nici n-a mai putut să se stăpânească... sunt câteva ceasuri de când nu mai e așa de sigur c-a găsit în adevăr banii…”[30]

Băiatul cu mintea rătăcită, „se silise să-și orânduiască gândurile și să spuie cum s-a întâmplat, de la început...se codește; se silește să-și adune mințile risipite. Niculăiță stă pe

[28] I. Al. Brătescu-Voinești, *Niculăiță Minciună,* Pitești, Editura Herra, 2009, p. 98.
[29] *Ibidem,* p. 101.
[30] *Ibidem,* p. 101.

prispa dus pe gânduri, cu tâmplele-ntre mâini."[31] Ceea ce îi dă o oarecare stare de liniște, este îmbrățișarea primită din partea Salomeei.

Apoi, „își descinge betele de la brâu, le sărută și plânge, plânge... Apoi se uită în sus și de jur împrejur."[32]

Însăși natura, elementele din spațiul terestru, dar și cele din spațiul cosmic, pe care o iubea atât, parcă plâng, „tremură stelele. Sufla vânt rece... Nu mai sunt nici lăcuste, nici greieri... au murit toate de frig... Du-te cu bine, Niculăită, și Dumnezeu să te ierte!" E o comuniune om-natură, care respiră în rândurile brătesc-voinescene. Natura, cea care-i transmitea până acum mesaje criptate, îl însoțește pe ultimul drum, îi este alături. Elementelor din natură le sunt atribuite caracteristici omenești, apare deci, personificarea ca figură de stil dominantă.

Prin urmare, găsim aici un mit, acela al morții inițiatice, al extincției, care prefigurează integrarea omului în circuitul cosmic, precum în balada populară *Mioriţa*[33]. Și aici, apare *motivul complotului*, un *complot mundan*, care îl împinge la acest act tragic, extrem, la patibulare. Exitus-ul personajului are valența unui mod de stopare a imposibilului, de stăvilit. Ca în textul popular, e o moarte inițiatică la care aveau acces doar anumiți tineri supradotați intelectual, aleși pentru a accede la mistere.[34]

Bucuria din incipitul poveștii și lauda lumii pentru rezultatele fiului lor, se transformă, în sfârșitul textului, în durere adâncă și dezamăgire exprimată de mama necăjită.

Sfârșitul este creionat într-un tablou al disperării mamei, a cărei inimă, e inundată de o durere cruntă: „Lume, lume ticăloasă... Ca azi oamenii, daca nu ești la fel cu dânșii, nu te mai răstignesc ei cu cruzime, ci (mai ales daca nu le ești o prea mare primejdie) te aduc fără multa răutate, ba poate chiar cu compătimire, sa te răstignești singur..."[35]

Iată ce mărturisește criticul G. Călinescu legat de această scriere: „și Niculăiță poată să pară un inadaptabil, în vreme ce el este propriu-zis un anormal. Autorul l-a văzut nu atât ca individ, cît și ca simbol al «setei de a ști», mustrând prin el societatea. – Căci – adăuga acesta – Băiatul are darul observației și al invenției tehnice, ar fi deci un viitor savant dacă ar putea urma la școală. Rămînînd în sat, el devine victima zeflemelelor alor săi."[36]

În aceeași ordine de idei „marile vocații investigatoare au fost totdeauna însoțite de de voința dîrză de a descoperi adevărul și oricîte suferințe au copleșit pe descoperitori, niciodată nimeni nu a fost oprit în loc de aceasta."[37]

Așadar, Niculăiță e un „individ superior", care „în cazul cel mai deprimant… devine un filozof al atitudinii morale, un Luceafăr rece și nepăsător. Sinuciderea lui Niculăiță, previzibilă, arată o conformație insuficientă, un dezechilibru nu rar, în care o ușoară sporire a inteligenței pe o latură este decompensată de lipsuri sufletești fundamentale."[38]

Întreaga povestire se construiește pe o gradație psihologică descendentă la care este supusă ființa neputincioasă, personalitatea slabă spre exitus-ul său.

Subscriem, prin urmare, opiniei lui G. Călinescu, criticul care în *Istoria…,* semnala următoarele: „valoarea scrierii, de astă dată scutită de moralități, vine din dramatismul cu care este povestită năpăstuirea unei ființe slabe și din adunarea laolaltă, monografică, a tuturor

[31] *Ibidem*, p. 101.
[32] *Ibidem*, p. 101.
[33] Lăcrămioara Mutoiu, *Alchimia textului poetic*, f.l, Editura Versus, f.a., p. 30.
[34] I. Al. Brătescu-Voinești, *Niculăiță Minciună,* Pitești, Editura Herra, 2009, p. 95.
[35] *Ibidem*, p. 95.
[36] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 579.
[37] *Ibidem*, p. 579.
[38] *Ibidem*, p. 579.

aspectelor durerii umane. Niculăiță este un anormal, dar a băut întreg paharul suferinței pamîntene."[39]

BIBLIOGRAFIE

1. **BRĂTESCU-VOINEŞTI, I. AL.,** ***Niculăiță Minciună***, Piteşti, Editura Herra, 2009
2. **CĂLINESCU, G.,** ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent.*** Ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1982
3. **IONESCU, CONSTANT,** ***Amintiri despre Camil Petrescu,*** în „Gazeta literară", anul XV, nr. 1 (792), joi 4 ianuarie 1968
4. **LOVINESCU, E.,** ***Istoria literaturii române contemporane,*** vol. I-II. Ediție îngrijită de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Minerva, 1973
5. **LOVINESCU, E.,** ***Revizuiri.*** Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ion Simuț, Cuvânt înainte de Mircea Martin, București, Editura Paralela 45, 2003
6. **LOVINESCU**, **E.**, ***Critice***, vol. 2. Ediție de Eugen Simion. Antologie și repere istorico-literare de Mihai Dascăl, București, Editura Minerva, 1982
7. **MĂNUCĂ, DAN,** ***Introducere în opera lui I. Al. Brătescu-Voinești***, București, Editura Minerva, 1997
8. **MANOLESCU, NICOLAE**, ***Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură***, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008
9. **MUTOIU, LĂCRĂMIOARA,** ***Alchimia textului poetic,*** **f.l.,** Editura Versus**, f.a.,**
10. **SCURTU**, **NICOLAE,** ***O epistolă necunoscută a lui I. Al. Brătescu-Voinești***, în „România literară", nr. 40(26/09/2014 - 02/10/2014)
11. **SIMION, EUGEN (COORD.),** ***Dicţionarul general al literaturii române***, VII [Ţ-Z], I-VII, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2009
12. **VLAD, ION,** ***Aventura formelor.*** Ediţie îngrijită Irina Petraş, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1996
13. **VÂRGOLICI, TEODOR,** ***Documente literare***, în „România literară", nr:7(20/02/2009 - 26/02/2009)

[39] *Ibidem*, p. 579.

PIERRE MICHON, L'HISTORIEN

Alina PINTICAN
"Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Since the 80s, we speak about a return to the narrative which would define the contemporary French literature. In fact there was no return to the narrative, this had always performed well and so its readers. The real phenomenon of the 80s is not the return to the narrative but the rediscovery of this literary gender by those who thought they had buried it once and for all, namely the authors affiliated previously to avant-garde and a part of University. In other words, the 80s do not inaugurate a period of return to the narrative but they give back to this literary gender the intellectual legitimacy it had lost. This so-called return was carried out by means of autobiography. The example of Small lives is interesting in this respect. This book (1984) tells about eight lives, mainly pitiful, allegories of a writer whose autobiography is shown just beneath the surface.
The life of the narrator of Small lives is reduced to a geographical and sentimental wandering registered in an imagination of curse : the origin darkly rustic, a runaway and alcoholic father, the unfulfilled wish to write with the certainty of unworthiness strongly attached. Yet the reader feels that this miserable condition is overcome the moment it is expressed, by the simple fact of being written : it is necessary that something is being produced, something which is not mentioned or expressed in the text. This something is an appeal to the history ant to the novel. The temptation of illegibility was substituted for a sumptuous writing in prose which does not neglect neither its reader nor the reference to the tradition, even if this is often farcical in Small lives.

Keywords: autobiography, historian, fictional space, narrative.

Depuis les années 80, on parle d'un retour au récit qui caractériserait la littérature française contemporaine. En réalité il n'y a jamais eu de retour au récit, le récit s'est toujours bien porté ainsi que les lecteurs de récits. Le véritable phénomène des années 80 n'est donc pas tant le retour au récit que la redécouverte de ce genre par ceux qui croyaient l'avoir définitivement enterré, à savoir les auteurs affiliés auparavant aux avant-gardes et une partie de l'Université. Autrement dit, les années 80 n'inaugurent pas une période de retour au récit mais redonnent à ce genre la légitimité intellectuelle qu'il avait perdue. Ce soi-disant retour s'est effectué par le biais de l'autobiographie. L'exemple des *Vies minuscules* de Pierre Michon est intéressant à cet égard. Paru en 1984, ce livre raconte huit existences, pour la plupart misérables, allégories d'un écrivain dont l'autobiographie se dessine en filigrane.

Évoquons l'exemple d'un écrivain contemporain français qui parle abondamment de sa pratique et qui cherche à penser la littérature, à penser sa propre pratique. Il s'agit de Pierre Michon, dont la critique a beaucoup parlé pour illustrer ce qu'il advient de la littérature française à l'ère contemporaine.

Pierre Michon se situe en marge de la biographie, à mi-chemin des éléments fictionnels et réels. La matière de ses écrits est ses propres souvenirs et émotions. Il est né en 1945 dans un petit village de la Creuse, pays joli sans doute, mais terriblement perdu, et en cet immédiat après guerre encore très ancien et immobile. Les paysages de là-bas serviront maintes fois de décors dans ses textes. Les parents sont instituteurs. Très tôt le père s'absente du foyer. Il est élevé par sa mère et ses grands-parents. Enfance choyée plutôt douce semble-t-il. Il ouvre le champ aux récits de filiation, aux fictions biographiques. Soit qu'il écrive sur

des gens communs(*Vies minuscules*), les peintres(*Vie de Joseph Roulin, Le Roi du bois, Maîtres et serviteurs),* ou s'exerce à la création pure(*Mythologies d'hiver, La Grande Beune*), il exige de lui-même la perfection. Il se réclame de l'avant-garde, celle qui a magnifié la posture de l'écrivain-théoricien, du Nouveau Roman jusqu'à *Tel Quel*. Michon ne cesse de faire signe vers un certain héritage de la modernité radicale, qui comprend aussi des auteurs comme Proust ou Genet et surtout Faulkner, son père en littérature. Quand il parle des écrivains les plus ouvertement modernes, il reconnaît d'abord une immense dette. L'avant-garde lui rappelle sa dette envers la littérature. Dans un deuxième temps, il met cet héritage à distance. Lorsqu'il parle de Rimbaud, il insiste sur le fait que les écrivains modernes sont tous des fils sans père. Il ne veut rien savoir d'un art qui romprait pour rompre, qui tomberait dans l'art pour l'art. Rimbaud est admirable parce qu'il a, le premier, cassé la baraque de la modernité, parce qu'il s'est moqué des modernes, les amateurs de nouveauté.

Certains livres de Pierre Michon ont été regardés comme une historiographie. Il ne s'agit pas tant de savoir ce que le romancier fait avec le passé qu'il invente ou qu'il cite ; mais bien plutôt d'admettre que la présence du passé produite par son écriture nous autorise à dire que le passé inventé ou cité impose sa présence à son inventeur. Souvent, chez lui, le passé – ce qui est le passé, proche ou lointain, pour ceux dont il raconte l'histoire – se montre (et se cache) par l'effet d'un récit de lecture ; lecture à laquelle quelqu'un se livre : un personnage, ou bien le narrateur, ou bien nous, les lecteurs.

Vies minuscules, recueil de textes brefs publié aux Éditions Gallimard en 1984, œuvre qualifiée d'abord par Jean-Pierre Richard comme « autobiographie oblique et éclatée », composée d'un choix de « mini-biographies »[RICHARD, 1990 : 87], puis par Dominique Viart comme une série de « fictions biographiques »[VIART, 2005 : 99-124], raconte huit vies de modeste extraction. Ces destinées, les plus souvent ratées, sont liées à la vie même du narrateur, de même qu'elles reflètent en miroir les soucis, voire les origines de son désir d'écrire. C'est le cas de deux vies qui illustreront avant tout le propos de ce travail : les histoires d'André Dufourneau, garçon de ferme parti en Afrique, et d'Antoine Peluchet, fils de paysan peu travailleur, enclin au rêve, expulsé du foyer familial par son père Toussaint. Dufourneau et Peluchet, le narrateur ne les a jamais connus : les récits lui sont transmis par la grand-mère maternelle, Elise, paysanne des Cards.

Les lecteurs des *Vies minuscules* sont mis à l'écoute d'une voix nouvelle, sarcastique et fraternelle, que Michon fait entendre dès ce roman. Il y a le concept *minuscule* – aussi éloigné du misérabilisme que d'un quelconque minimalisme – que Michon crée et impose. Dans les *Vies minuscules*, l'instance narrative est envahissante, le narrateur est contemporain de ses personnages, il a vécu parmi eux. Pourtant, dans certains récits il n'est que contemporain de la légende de son héros, il en tient l'histoire d'une grand-mère, comme nous l'avons déjà mentionné.

Dans le *Roulin*, ce qui parle dans ce texte, c'est comme la légende de Van Gogh. Le *je* n'est pas même un narrateur, c'est une voix anonyme, plus « littéraire ». Dans les vies de peintres les petits personnages choisis jettent une lueur indirecte sur leur échec à peindre. Dans toutes ces *vies*, tant minuscules que minusculement picturales, l'ancienne croyance dans les arts tient peut-être la place que Dieu occupait dans les hagiographies.

Les personnages de Pierre Michon ne sont généralement pas des petits saints. Pourtant, ils ont tous raté leur vie, ils sont tous des laissés pour compte de la réussite mondaine et du point de vue des intellectuels mondains on peut les estimer ratés. Ces « petits gens » vivent dans la conviction de leur ignorance et dans l'humilité du non-savoir : leur rapport à la culture implique la certitude d'un manque.

Le *plus simple* de tous ces minuscules, invoqués comme intercesseurs plutôt qu'évoqués comme des personnages, est le père Foucault, martyr du Verbe, témoin jusqu'à la mort de l'absence du Verbe. Tandis que le narrateur, à l'hôpital, joue le rôle d'un patient de

luxe « imbu et lettré »[MICHON, 1984 : 150], il remarque un « petit vieux transi » dont « une affection de gorge » rend le langage inaudible, de tous les malades « le seul que son désir de n'être pas remarqué rendît remarquable »[MICHON, 1984 : 149]. Comme Joseph Roulin, le père Foucault est un portrait, par Van Gogh, d'homme assis ; seulement Roulin trône en majesté, tandis que Foucault reste assis : « L'homme assis de Van Gogh n'est pas plus massivement endolori, mais il est plus complaisant, pathétique, assurément moins discret. »[MICHON, 1984 : 150].

Même les plus humbles et les plus ignares d'entre eux, incapables de se contenter d'être ce qu'ils sont, *se racontent une histoire*, celle de la vie qu'ils n'ont pas vécue ; c'est ainsi que naissent des légendes, qui fonctionnent comme des amulettes. C'est ainsi qu'André Dufourneau, ce Rimbaud de la Creuse au rabais, qui part à la conquête de l'Afrique pour l'amour de la « Belle Langue » : « Elle ne donne pas la grandeur, mais la nostalgie et le désir de la grandeur »[MICHON, 1984 : 15]. Son savoir en solde le fait d'abord passer aux yeux des siens, les paysans ignares, pour le bâtard d'un hobereau local, autre façon de dire qu'il trahit sa classe. Sa mort fut logiquement la revanche des analphabètes asservis sur le « Beau Parleur »[Michon, 1984 : 20] transfuge de sa classe. Telle est la légende minuscule d'une vie sans véritable histoire dont il ne reste qu'une « fiction » éphémère élaborée par une vieille paysanne.

La légende d'Antoine Peluchet ressemble, comme deux gouttes d'eau, à celle d'André Dufourneau : il est lui aussi le héros de la famille, dont il ne reste qu'une relique et un récit, après qu'il a été rayé de la réalité. La relique d'André, « image pieuse ou épitaphe, rappel à l'ordre pour la pensée trop prompte à l'oubli » c'est « quelques paquets de café vert »[MICHON, 1984 : 28-29], mais pas consommé, « éternellement vert ». Celle d'Antoine, c'est « la relique des Peluchet »[MICHON, 1984 : 34], « une petite Vierge à l'enfant » - dans toutes ces minuscules familles, les pères sont absents, disparus ou ennemis. L'œuvre, c'est le récit fait par la mère, Elise, pour Dufourneau ; par le père, pour Peluchet, et c'est bien là une nouveauté, car la mémoire et ses reliques sont affaire des femmes, des mères. Mais ce père a exclu son fils de la famille et de son héritage parce que son fils Antoine s'intéresse plus aux livres qu'à la terre. Et puisque l'enfant prodigue ne revient pas, Toussaint, le père, lui inventera un destin mirobolant, pas en Afrique, mais en Amérique. Toussaint se double d'un rhapsode mandaté par lui comme « héraut de père », rhapsode alcoolique et idiot du village : Fiéfié ; et les deux ensemble dans les soirs d'une ivresse qui n'avait rien de mystique, « ressuscitèrent » Antoine. Ils lui inventent un « corps glorieux américain », à la mesure de l'or qu'il faisait en Californie »[MICHON, 1984 : 57].

Dans cette *Vie d'Antoine Peluchet*, le dédoublement de l'existence réelle et de la survie inventée, de la fiction et de la réalité, s'opère dans le face à face du père et du fils, d'abord antagonisme farouche, mais qui tourne ensuite à la réconciliation.

Les *Vies minuscules* nous relatent le combat de l'écrivain contre lui-même – en mythe ou en légende.

Notre étude ne prétend nullement à livrer le sens d'une œuvre aussi complexe, comme celle de Michon, mais le lecteur trouvera en ces pages les traces d'une exploration, celle d'un auteur français contemporain dont le premier roman, *Vies minuscules*, suscita l'émoi des lecteurs conquis par cette prose neuve, fleurie de tournures patoises et d'archaïsmes dignes d'un Balzac et d'un Flaubert.

BIBLIOGRAPHIE

I Ouvrages cités ou consultés

BERGOUNIOUX, Pierre, *Compagnies de Pierre Michon*, Paris, Verdier, 1993.
LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
MICHON, Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.

MICHON, Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1988.
MICHON, Pierre, *Rimbaud, le fils*, Paris, Gallimard, 1991.
MICHON, Pierre, *La Grande Beune,*Paris, Gallimard, 1996.
MICHON, Pierre*, L'Empereur d'Occident*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2007.
RICHARD, Jean, Pierre, *Les chemins de Pierre Michon*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2007.
VALETTE, Bernard, *Esthétique du roman moderne*, Paris, Éditions Nathan, 1993.
VIART, Dominique & VERCIER, Bruno, *La littérature française au présent,* Paris, Éditions BORDAS, 2008.

COUNTERCULTURE BETWEEN DEMOCRACY AND TOTALITARIANISM

Senida POENARIU
"Transilvania" University of Braşov

Abstract: The emerging cultural movements of the young rebels against the Establishment values are typically described by the term counterculture. The complexity and the implications carried by the so-called counterculture, and the multitude of socio-political context in which it appears requires some conceptual delimitation. The aim of this paper is to observe the manifestations and transfigurations of the counterculture in a democratic but also in a totalitarian regime. In doing so, I reduce all the uses of the term counterculture, which typically occur in the field of cultural studies, to four major classes: applied counter culture, contraculture, transient counterculture and alternative culture.

Keywords: counter culture, contraculture, alternative culture, totalitarian regime, democracy.

Eclectismul fenomenelor social-culturale ce în mod convențional sunt plasate mai mult sau mai puțin adecvat sub termenul de *contracultură,* alături de complexitatea infatigabilă pe care o presupune încercarea unei edificări a semnificațiilor de bază, solicită câteva delimitări conceptuale. Porind de la întrebarea „este contracultura un concept cu aplicabilitate exclusivă asupra anilor '60 din America" am clasificat multitudinea sensurilor atribuite contraculturii în patru categorii, fiecare categorie aflându-se în siajul teoreticianului care i-a oferit consistență: *counter culture* descrisă de Theodore Roszak pe care am numit-o pentru precizie terminologică *contra-cultură aplicată, contraculture* teoretizată de Yinger, respectiv contracultura în termenii ei generali, *fake counterculture* și a sa teorie a co-optării a lui Thomas Frank pe care am denumit-o *contracultură tranzitorie* și *cultura alternativă* a lui Adrain Marino. De asemenea am urmărit interacțiunile, respectiv zonele de contact dintre *contra-cultura aplicată, contracultură, contracultura tranzitorie* și *cultura alternativă*. În tentativa de a găsi răspunsuri la întrebarea ridicată, dincolo de o abordare semantică, respectiv etimologică, necesară pentru a fixa cât mai precis implicațiile și aria de acoperire semasiologică a contraculturii, am urmărit actanții de care fiecare teoretician menționat se folosește pentru a atribui semnificație conceptului pe care-l construiește, dar și sistemul politic la care se raportează. Fiindcă se ridică o altă problemă. Putem pune semnul egalității între ceea ce numim convențional contracultură într-un regim democratic și contracultură într-un regim totalitar? Este justificată folosirea aceluiași concept pentru a demarca mișcări asemănătoare în esență, dar care au loc în regimuri diferite? De fapt cât de asemănătoare sunt aceste mișcări protestatare? Suficient încât să fie denumite prin același concept?

Theodore Roszak și contra-cultura aplicată

De câte ori se discută despre o mișcarea împotriva valorilor culturii majoritare, sistemul de referință este evident mișcarea americană a anilor '60 sau *counter culture* impus de Roszak ca termen definitoriu pentru evenimentele ce au marcat societatea americană. Am pornit de la Theodore Roszak și implicit de la manifestul său „The Making of a Counter Culture" pentru că, aproape fără excepție, fie și numai în treacăt, teoria sa este rezumată, disecată și aplicată pe un spațiu cultural care nu prezintă nicio similitudine cu realitatea

socială, culturală și politică tipică valului contracultural al Americii anilor '60, ca să nu mai amintesc de spațiul totalitar care se plasează practic la polul opus. Într-adevăr se vorbește despre o contracultură „în spiritul" celei americane, dar chiar și în aceste condiții, apelarea la observațiile lui Roszak nu este cea mai fericită alegere pentru a argumenta existența unei *counter culture* și aceasta deoarece teoreticianul își investește conceptul cu câteva trăsături particulare ce-i limitează mult aria de aplicare.

Theodore Roszak își propune elaborarea, respectiv edificarea unei noțiuni suficient de precise pentru a acoperi o serie de manifestații multiple ale tinerilor clasei de mijloc delimitate foarte precis din punct de vedere spațial și temporal, și totodată suficient de complexe pentru a permite analogii și extrapolări. Conștient de pluralitatea fenomenelor pe care le discută, respectiv de implicațiile atât de ordin social, cât și politic și cultural, Roszak nu delimitează, ci, printr-o abordare conjugată, minuțioasă, propune două constante a căror existență legitimează contra-cultura: tehnocrația[1] și existența unei rupturi ireconciliante între generația adultă și cea tânără.

O disjuncție culturală. Pe de-o parte generația adultă ca exponenți ai unei mentalități tehnocratice și la polul opus revoltata generație tânără ce s-ar caracteriza prin două atitudini: una boemă, psihedelică, proprie beatnicilor și hipioților și cealaltă ramură dură a mișcării, New Left[2], o ramură a activismului politic. Caius Dobrescu în *Modernitatea Ultimă* descrie fugitiv aceste două mari aripi, prima dintre ele fiind îndreptată „împotriva oricărui cadru conceptual și a oricărui concept"[3] premisa fiind aceea a atingerii unui „ideal milenarist al libertății", în timp ce mișcarea pro democrație participativă are origini neomarxiste, agenda fiind lupta împotriva rasismului și a instituirii drepturilor civile egale.

Cu alte cuvinte, se poate discuta despre counter culture sau despre contra-cultură *aplicată* aș putea adauga pentru a oferi un plus de precizie conceptuală în limba română, doar în condițiile existenței unei societăți tehnocratice și a unei disjuncții culturale de natura celei descrise mai sus, Roszak simțind nevoia să-și revendice uzitarea conceptului în ediția din 1995 a eseului său.

Dacă Theodore Roszak descrie în 1969 oarecum retrospectiv mișcarea contraculturală în datele ei foarte precise ale societății americane, Milton Yinger în 1960 realizează o distincție între *subculture* și *contraculture.* Roszak preferă prefixul *counter* de proveniență franceză, în timp ce Yinger apelează la forma de bază, latină: *contra*. Dincolo de proveniența lor, în definitiv și în limba franceză tot din latină provine, nu sunt diferențe majore de semnificație. Cu toate acestea se poate observa o nuanță ușor distinctă identificată, însă nu și teoretizată, de Edward Newenham Hoare în *Exotics: Or, English Words Derived from Latin Roots: contra* ar avea sensul de *against* sau *in opposition to* în timp ce *counter* ar avea mai degrabă sensul de *oppose to. Contra* ar presupune așadar o relație interacțională mai accentuată decât *Counter.* Nu cred ca este cazul să speculăm asupra cauzalităților preferințelor celor doi teoreticieni pentru unul dintre aceste prefixe calificative. Cred că mai important este

[1] Prin tehnocrație Roszak descrie forma socială prin care o societate industrială atinge practic apogeul integrării organizaționale. Politica, educația, media, cultura în ansamblul ei, chiar și așa-zisele proteste împotriva tehnologiei conlucrează pentru a asigura „un nou organism social a cărui existanță este dependentă de capacitatea menținerii regulate a bătăilor inimii tehnologice." (Rozsak, 1969: 5-6) t.n Fiind un produs al progresului tehnologic și al etosului sciințific, tehnocrația ar înlătura categoriile politice tradiționale, Roszak catalogând tehnocrația drept o perfecționare a totalitarismului, tehnicile sale subliminale având o putere incredibilă de constrângere, însă nu prin forță brută, ci prin șarm. Principiile promovate de tehnocrație ar fi trei: nevoile umane de bază sunt pur tehnice în esență, prin urmare orice problemă are o soluție tehnică, altfel nu e o problemă reală; satisfacerea nevoilor a atins un procent de 99 la sută, consumerismul fiind cel promovat de această dată, și nu în ultimul rând conformismul: experții care au găsit răspunsuri la toate nevoile și care continuă să asigure bunăstarea populației sunt singurii care merită ascultați fără alte discuții sau întrebări.

[2] Noua Stângă, t.n.

[3] Caius Dobrescu, *Modernitatea Ultimă,* editura Univers, București, 1998, p. 105

să observăm care sunt semnificațiile pe care aceştia le plasează în sfera conceptului pe care-l delimitează.

Contracultură, subcultură şi rol social

Contraculture lui Yinger pe care din lipsa alternativelor în limba română o voi numi neinspirat *contracultură* are o putere mult mai mare de extrapolare şi analogie, şi aceasta deoarece punctul de raportare nu este unul fix ca în cazul contra-culturii aplicate a lui Roszak. În acest caz am putea înlocui foarte uşor culture cu technocracy şi am obține *counter technocracy*.

În eseul *Contraculture and Subculture*[4] Yinger reduce multitudinea întrebuințărilor termenului *subculture* la trei clase majore, ultima clasă consituind ceea ce el numeşte *contraculture*. Prima categorie circumscrie mediul antropologic în care termenul de subcultură apare ca fiind echivalentul preculturii. Natura umană surprinsă în datele ei biologice şi sociale la un anumit stagiu al dezolvarii unei socități, subcultura precedând cultura. A doua definiție a subculturii, spre deosebire de prima, prezintă interes pentru studiul de față. Termenul este folosit, susține Yinger, pentru a puncta sistemul normativ al grupurilor mai mici decât o societate în ansamblul ei. Accentele cad asupra diferențelor lingvistice, religioase, axiologice stabilite în raport cu dominantele sociale. Atât enclavele etnice cât şi un grupurile de prieteni / găştile, clanurile pot fi considerate subculturi.

Contraculture se individualizează de subcultură prin natura sa profund conflictuală. În momentul în care regulile care guvernează o subcultură sunt declanşate de conflictul cu normele societății în ansamblul ei, aceasta devine contracultură. Yinger atribuie contraculturii nu doar o dimensiune culturală ca în cazul subculturii ci şi una social-psihologică. Dacă contra-cultura aplicată a lui Roszak este o reacție împotriva normelor tehnocratice, Yinger îşi organizează demonstrația în jurul *rolului* social care este „*that part* of a full culture that is assigned, as the appropriate rights and duties, to those occupying a given position. These rights and duties usually interlock into a system with those of persons who occupy other positions. They are known to and accepted by all those who share the culture.[5] Raportată la rolul social general acceptat, subcultura se diferențiază de acesta printr-o serie de reguli interne, contracultura ducând această diferențiere în sfera conflictului şi a opoziției fățişe. Existența ei îşi are cauzalitatea în conturararea unor reguli de guvernare ce derivă direct din relația de frondă cu rolul social prestabilit.

Apare în această ecuația şi variabila social-psihologică, Yinger vorbind de implicarea unor factori ai personalității[6] în dezvoltarea şi menținerea unor valori unice: „I suggent the use of the term contraculture wherever the normative system of a group contains, as a primary element, a theme of conflict with the values of the total society, where personality variables are directly involved in the development and maintenance of the group's values, and wherever its norms can be understood only by reference to the relationships of the group to a surrounding dominant culture."[7] Yinger nu explică ce înțelege prin variabilele

[4] Milton Yinger, *Contraculture and Subculture* în „American Sociological Review", vol. 25, nr. 5, pp. 625-635.

[5] *Ibidem,* pp. 627-628: „acea parte a culturii oficiale care este atribuită, sub forma drepturilor şi a îndatoririlor tipice unei anumite poziții sociale. Aceste drepturi şi îndatoriri de obicei interacționează în interiorul aceluiaşi sistem cu beneficiile şi obligațiile deținătorilor unor poziții diferite. Sunt cunoscute şi acceptate de toți membrii culturii respective." (t.n.)

[6] Yinger plasează discuția şi în sfera subculturii adolescenților care se poate transforma în delicvența contraculturală ca urmare a unei etape în dezvoltarea personalității, însă această situație particulară se îndepărtează de sfera de interes a eseului de față, Yinger dorind să arate transfigurările şi totodată tranzițiile ce iau naştere între subcultură şi contracultură.

[7] „Propun folosirea termenului contracultură de fiecare dată când sistemul normativ al unui grup presupune, ca element de bază, o temă conflictuală în raport cu valorile societății general acceptate, când variabilele

personalității, respectiv dimensiunea socio-psihologică, însă cu siguranță acesta avea în vedere mișcarea tinerilor și a adolescenților când vorbea de contracultură, de acea latură personalizată a ei în care tinerii își definesc un nou mod de a privi atât existența în complexitatea ei, cât și constrângerile normelor sociale. Dincolo de aceasta, legitimitatea plasării unei mișcări în siajul contraculturii, s-ar reduce în accepția lui Yinger la două elemente: o temă profund conflictuală, motivată de acesta prin folosirea prefixului *contra* și stricta dependență de raportare la cultura dominantă, descrisă aici sub forma rolului social.

Regulile ei de guvernare nu sunt altceva decât o oglindire inversă, dialogată aș spune, a normelor sociale prestabilite. Ea nu poate funcționa decât într-un cadru național, politic și cultural foarte bine delimitat care îi determină poziția. Subcultura transcende aceste limitări păstrându-si statutul în societăți diferite. Sistemul de raportare este invers, din interior spre exterior. O subcultură își are propriul set de valori stabilit independent, care ajunge sau nu, să fie diferit într-o măsură mai mare sau mai mică de normele generale. Un bun exemplu în acest sens sunt minoritățile naționale care se definesc printr-o individualitate generată intern și care-și păstrează această această individualitate indiferent de mediul social, național, politic și cultural în care se află. Minoritatea săsească din România va rămâne subcultură în orice țară s-ar afla, foarte probabil și în Germania. Pe de altă parte mișcarea hippy sau New Left își găsește rațiunea de a fi în realitatea culturală americană, mai precis în anumite valori vernaculare pe care nu doar le neagă, ci și propune alternative pe care le trăiește. Se definește în raport cu ele. Nu are la bază anumite norme interne care ajung în cele din urmă să devină opuse valorilor oficiale, ci normele interne sunt construite după ce valorile oficiale nu mai satisfac anumite nevoi. Contracultura ia naștere din opoziție și nu se mulțumește doar să constate, ci trăiește sub forma unui manifest ordinea socială inversată. Poziția luată de tinerii americani împotriva guvernării de ordin tehnocratic sau contra-cultura aplicată a lui Roszak ar fi așadar o formă particulară a contraculturii în termenii ei generali, Roszak având grijă să arate specificitatea mișcării americane în comparație cu mișcările tinerilor din Europa de Vest. Tocmai de accea, cred că atunci când se discută despre contracultură în statele Europei de Vest, în cazul Estului lucrurile se complică, teoria lui Yinger este cea care permite incluziuni.

Contracultura tranzitorie

Thomas Frank în *The Conquest of Cool. Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism* plasează motivația rebeliunii contraculturale nu în sfera tehnocrației ci pune pe masă un nou concept ambigu: „mass society". Contracultura este portretizată ca fiind o mișcare împotriva societății de masă americane promovată de media, mai ales în forma ei televizată.

Traseul contraculturii ca reacție împotriva culturii, respectiv a societății de masă, s-ar sfârși prin co-optarea și transfigurarea miturilor contraculturii de mass culture/ mass society prin intermediul media: modelul liderilor republicani precum și cel al tinerilor rebelii este folosit de industria media atât pentru reclame, cât și pentru a ilustra ideea generală a vieții în cyber-revoluție, cinematografia fiind de asemenea invadată de mitul rebeliunii, al liberatorului ce se opune societății de masă. Nike apelează la aforismele lui William S. Burroughs, simbolurile păcii (hippy) decorează pachete de țigări și pereții cafenelelor Starbucks, Apple, IBM și Microsoft sunt mărci ale libertății, industria muzicală se hrănește din mișcările

---

personalității sunt direct implicate în dezolvarea și menținerea valorilor grupului, și atunci când normele sale pot fi înțelese doar prin raportarea la relația pe care grupul o stabilește cu o cultură dominantă". (t.n.) Milton Yinger, *Contraculture and Subculture* în „American Sociological Review", vol. 25, nr. 5, pp. 629.

subversive ale tinerilor, Pepsi-Cola încearcă revitalizarea Woodstck-ului, chiar și ruinele idealismului nobil al Noii Stângi este „vândut" Hollywood-ului[8].

Acest simulacru este numit de Frank „fake counterculture", răspunsul ingenios al societății de masă în fața amenințării contraculturii. Nu voi discuta dimensiunea conspirațională / milenaristă a teoriei co-optării lui Thomas Frank, așa cum nu am făcut-o nici în cazul lui Roszak, deoarece cred că ar fi o divagație. De asemenea, nu cred că este vorba de o contracultură falsă așa cum o cataloghează Frank ci de primii pași ai transfigurării unei anumite ramuri a contraculturii în mainstream, media acționând ca un conductor. Am numit această etapă liminală *contracultură tranzitorie.* Frank nu-și explică foarte clar conceptele, concentrandu-se pe surprinderea cât mai multor elemente/ mituri ce își au proveniența în interiorul mișcării contraculturale care ulterior au fost preluate de industria societății de masă.

Acum se ridică câteva întrebări: care este natura relației dintre mișcarea contraculturală și media? Ne este cunoscut modul ingenios al beatnicilor, de exemplu, de a-și orchestra evenimentele astfel încât să beneficieze de cât mai multă atenție din partea publicului. Cât de justificată este în această ecuație introducerea culturii de masă? Chiar conceptul de cultură/ societate de masă ridică anumite probleme. Nu mă voi concentra în acest eseu pe aceste întrebări, îmi propun să o fac într-un studiu viitor. Dar, cu siguranță, aceste interacțiuni dintre contracultură și cultură de masă prezintă interes.

Cultura alternativă, contracultura și totalitarismul

Adrian Marino în *Politica și cultura. Pentru o nouă cultură română* descrie realitatea culturală totalitară plasând la poli opuși cultura oficială - cultura alternativă. Cultura oficială ar fi „un sistem de valori oficiale, de stat, și ierarhizarea strict oficială a acestor valori"[9], cu instituții foarte bine organizate care o conduce prin intermediul măsurilor legislative și administrative, ca în cele din urmă cultura să devină o „problemă de stat", „o proprietate a statului" dependentă de bugetul de stat.[10] Cultura alternativă ar fi cultura „independentă, paralelă, autonomă, neconvențională (*underground),* pluralistă, privatizată (...). Sensul său fundamental este cultivarea și apărarea pe toate planurile, a ideei de dieferențiere, alteritate și particularitate, prin creații libere de orice constrangere exterioară. Ceea ce presupune, în mod esențial, ieșirea și depășirea organică și autentică a ideii de normă teoretică și practică, sub toate aspectele, ignorarea și chiar sfidarea canoanelor, clișeelor, instrucțiunilor și ‹indicațiilor prețioase › de orice grad[11].

Cultura alternativă, pentru a exista, are nevoie de modelul societății democratice, pluraliste întemeiată pe drepturile omului, societate diametral opusă celei totalitariste care o circumscrie. Nu-și expune programul printr-o opoziție fățișă, ca în cazul contraculturii, ci „coexistă", fiind „expresia unei conștiințe critice, în forme latente sau declarate, totdeauna paralele, niciodată suprimate".[12] Există totuși forme ale culturii alternative în datele ei trasate de Marino în societatea democratică? Dacă în societatea represivă cultura alternativă propune libertatea împotriva constrângerilor, în cazul democrației, cultura alternativă, susține Marino, s-ar folosi de „libertate (de un anumit conținut)" pentru a desființa „libertatea (căreia îi dăm, în același timp, un alt conținut)"[13], descriind pentru a marca acest fapt ceea ce am numit anterior contracultură tranzițională: „ ... acest timp de ‹contestare›, de ‹avangardă›, este

[8] Thomas Frank, *The Conquest of Cool. Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism,* The University of Chicago Press, Chicago, 1997, pp.4-5.
[9] Adrian Marino, *Politica și cultura. Pentru o nouă cultură română,* Editura Polirom, Iași, 1996, p.256
[10] *Ibidem,* p.257
[11] *Ibidem,* p. 280
[12] *Ibidem,* p. 281
[13] *Ibidem,* p. 288

recuperată și transformată în ‹clișeu›, în stil și chiar în produs comercial și editorial, vandabil ca oricare altul. Deci, într-o formă culturală integrată și adaptată a societății de tip liberal[14]. Fenomene diferite între care nu se poate pune semnul egalității.

Cultura alternativă încearcă oglindirea sistemului democratic în mijlocul totalitarismului. Este direct legată de această schemă fiind o formă a rezistenței. Cultura alternativă „coexistă" în paralel după cum îi sugerează și numele, privind în afara valorilor totalitare de care este înconjurată la modelul opus, preexistent, pentru a-și extrage substanța

„Forma integrată și adaptată societății de tip liberal a culturii alternative" pe care o menționează Marino este de fapt contracultura descrisă în termenii lui Yinger. Diferența dintre cultura alternativă și contracultură nu este una ce vizează doar libertatea de exprimare, ci vorbim atât de cauzalități (evident) diferite dar și de reguli de guvernare diferite. Contracultura ia naștere prin interrelaționare opozițională cu valorile mainstream. Ea nu poate ființa decât în cadrul unui regim democratic care permite, și chiar încurajează prin natura lui competiția dintre formele culturale independente ce în definitiv, conștient sau nu, atentează la poziția de mainstream. Nu are un model prestabilit pe care încearcă să-l reconstruiască. Este o etapă, declanșată intern, în dezvoltarea societății respective. Cultura alternativă pe de altă parte încearcă practic reconstruirea valorilor pierdute. O racordare, respectiv recuperare a valorilor occidentale, democratice.

Bibliografie

Braunstein, P, Doyle William Michael (eds.), *Imagine Nation. The American Counterculture of the 1960s & '70,* Routledge, New York, 2002

Brownell, Richard, *American Counterculture of the 1960s,* Lucent Books, Farmington Hills, 2011

Dobrescu, Caius, *Modernitatea Ultimă,* editura Univers, București, 1998

Ducombe, Stephen, *Notes from Underground: zines and the politics of alternative culture,* Microcosm Publishing, Bloomington, 2008.

Frank, Thomas, *The Conquest of Cool. Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism,* The University of Chicago Press, Chicago, 1997

Gair, Christopher, *The American Counterculture,* Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007

Gray, Timothy, *Gary Snyder and the Pacific Rim, Creating counter-cultural community,* University of Iowa Press, Iowa City, 2006

Marino, Adrian, *Politica și cultura. Pentru o nouă cultură română,* Editura Polirom, Iași, 1996

Martinez, Luis, Manuel, *Countering the Counterculture,* The University of Wisconsin Press, Winsconsin, 2003

Roszak, Theodore, *The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition,* Anchor Books, Doubleday & Company, Inc., New York, 1969

Yinger, Milton, *Contraculture and Subculture* în „American Sociological Review", vol. 25, nr.5, 1960

ACKNOWLEDGEMENT: This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), ID134378 financed from the European Social Fund and by the Romanian Government.

[14] *Idem*

SYMBOLICS OF LIGHT AND THE LIVING IN A POETIC MODE

Lorena-Valeria STUPARU
ISPRI, Romanian Academy, Bucharest

Abstract: In this paper I aim to analyze through a few examples of religious and poetic symbolism of light how are articulated the notion of human creative habitation with the postmodern concept of the world.

Keywords: poetical habitation, versions of the world, light, transcendence, suggestion.

În sfera postmodernă a noţiunii de locuire traductibilă în limbajul unei antropologii constructiviste şi al unei hermeneutici încrezătoare drept coexistenţă paşnică a unor culturi, forme şi stiluri diferite, îşi pot găsi locul universuri şi „versiuni ale lumii” (Nelson Goodman) multiple, în condiţiile în care, aşa cum arată William E. Paden, „lumea” include tot ceea ce este constitutiv situaţiei locative a omului, integrând noţiuni precum „societate”, „istorie”, „cultură”, „limbaj”, „sisteme”[1].

Acest nou concept holistic de „lume” care include formele de organizare şi de expresie proprii lumii vieţii permite o mai bună înţelegere a „locuirii în chip poetic” în termenii „deschiderii” către o lume în care zeii nu au murit, ordine ultimă care poate fi găsită în poezie aşa cum demonstrează Heidegger, ordine în care omul religios/credincios se aşează de la bunul început al conştiinţei sale de sine. Configurarea lumii umane ca deschidere către timpul şi spaţiul sacre locuite de zei pune în ecuaţie ordinea particulară a existenţei cu ordinea ultimă a lumii care la Heidegger poate fi găsită în poezie. În textele „Holderlin şi esenţa poeziei”, „La ce bun poeţi”, „Limba în poem” filosoful german arată cum în limba vie şi accesibilă sensibilităţii universale a poeziei se exprimă cel mai bine Fiinţa, adică înţelesul ei ordonator de lumi posibile individuale, în rezonanţă cu Creaţia: care nu încape niciodată sub cupola gândirii, pentru a se adăposti, în mod neaşteptat şi fugitiv în „cortul” textului poetic. Şi nu atât la scara universului este spectaculoasă funcţia ontologică a limbajului poetic, ci la nivelul receptării individuale, unde poemul construit într-o anumită viziune întemeiază, regăsindu-şi esenţa de „ctitorie a Fiinţei împlinită cu ajutorul cuvântului”, după cum observa Heidegger: „Rostirea poetului nu este ctitorie numai în sensul liberei dăruiri, ci totodată şi în sensul întemeierii ferme a *Dasein*-ului uman pe temeiul său”. Faptul că rostirea este ctitorie înseamnă că aduce fiinţa în „prezenţă”, care, tradiţional, are şi semnificaţia de „existenţă”[2].

Despre creaţiile literare şi artistice ca despre obiecte a căror pură esteticitate fundează lumi s-a scris inclusiv din perspectiva hermeneuticii sacrului, aşa cum o face, de exemplu, Mircea Eliade care interpretează în mai multe rânduri lumile religioase drept creaţii analoge cu acelea ale poeţilor, romancierilor, artiştilor, capabile să exprime în aceeaşi măsură esenţa umană, prin spiritul creator de lumi destinate unei alte locuiri decât aceleia fizice[3]. Micul exerciţiu comparativ cu Mircea Eliade vrea să spună că modul în care concepem locuirea (sau locuirea în care ne complacem) ne exprimă cel mai bine gândirea de fiinţe „minunate”,

[1] William E. Paden, “The Concept of World Habitation: Eliadean Linkages with a New Comparativism”, in *Changing Religious Worlds. The Meaning and End of Mircea Eliade*, Edited by Bryan Rennie, State University of New York Press, 2001, p.263.

2 Martin Heidegger, „Hölderlin şi esenţa poeziei”, „Limba în poem” în *Originea operei de artă*, Traducere de Gabriel Liiceanu şi Thomas Kleininger, Bucureşti, Editura Univers, 1983, pp. 200- 201, 259.

[3] Mircea Eliade, *Jurnal* I, II, Bucureşti, Humanitas, 1993.

cuvântătoare şi „însufleţite”, „cinstite de Dumnezeu cu darul raţiunii”, după cum spun Părinţii Bisericii.

Simbolul natural cel mai „transparent” în acest sens (al capacităţilor omului şi al expunerii locuirii umane în planul lumii divine) este Lumina, matricea „simbolurilor spectaculare”, vizibilă în imaterialitatea ei, care ne trimite la idealitatea ei, cea dintâi în creaţie, atât în perspectivă religioasă, cât şi în perspectivă artistică.

Ca axiomă a gândirii simbolice, legătura între lumina nepământească şi lumina pământească („fiindcă Pământul câteodată e frumos”, cum spune Jacques Prévert), între frumuseţea nepieritoare şi frumuseţea pieritoare se regăseşte deopotrivă în plan religios şi estetic, în conținut și în formă - atât la nivelul revelației și concepțiilor filosofice, cât şi la acela al creaţiei cu speciile ei.

Bunăoară, estetica ce derivă din poetica luminii elaborată de Dionisie Pseudo-Areopagitul în tratatul *Despre ierarhia cerească*, apreciat ca cel mai important monument mistic de gândire creştină (Georges Duby) - nu a rămas undeva, în timp, numai la arhitectura şi decoraţiunile interioare ecleziastice, în cazul cărora intenţia aplicării unui model perfect era evidentă. Din aceeaşi teologie a luminii se inspiră, consecutiv, sau o servesc involuntar o mulţime de poeme sau tablouri moderne şi postmoderne. Nu numai monumentele sau obiectele din metal şi pietre preţioase care strălucesc în splendoarea catedralelor pot înălţa sufletul de la creat la increat, dar şi cuvântul sau imaginea profane în corporalitatea lor pot fi repere pe un traseu al iluminării, dacă sunt citite sau privite cu atenție și inteligență, cu plăcere estetică sau cu dragostea unei „inimi simple”. La fel, toate făpturile, potrivit cu modelul mistic mai sus pomenit, reflectă în proporţii diferite Lumina absolută şi iubitoare de frumuseţe ce li s-a transmis prin Creaţie. Pentru pământeni, a iubi frumuseţea devine astfel numitorul comun al atitudinii religioase, în speţă mistice, şi al atitudinii artistice, în speţă poetice. Pentru credinciosul care vede în simbol o prezenţă vie, realizând continuitatea între realitatea actuală şi realitatea absolută, frumuseţea lumii în care toate stau în lumină este obiect al veneraţiei, al închinării, al cântării. Iar artistul a cărui sensibilitate tresare la frumuseţe, nu poate ignora principiul luminii care stă la baza oricărei forme vizibile. Aceste antiteze, cărora li s-ar putea alătura altele, au, firește, numai un rost tehnic, finalizat în sinteza pe care o fac posibilă: pentru că poţi simţi o emoţie artistică în faţa unui fapt religios, tot aşa cum poţi avea o trăire religioasă în faţa unui fapt artistic, fără a suferi de inadecvare.

Urmând aceste principii voi încerca un traseu, fără pretenţia de a merge până la capăt sau de a fi convingătoare, sub semnul impresiei personale – deopotrivă în ordinea interpretării şi a ierarhizării anumitor fapte livreşti care pot fi descoperite în cele mai accesibile surse cu putinţă.

Întâietate are, chiar şi în această ordine subiectivă, lumina-teofanie, deoarece în această ipostază lumina implică o amplă mişcare plină de conţinut, deopotrivă creatoare şi restauratoare, potrivit credinţei creştine: „1. La început era Cuvântul şi Cuvântul era la Dumnezeu şi Dumnezeu era Cuvântul.(…) 9. Cuvântul era Lumina cea adevărată care luminează pe tot omul care vine in lume”. (Din *Sfânta Evanghelie după Ioan*). „Lumină din lumină, Dumnezeu adevărat din Dumnezeu adevărat, născut, nu făcut; Cel de o fiinţă cu Tatăl, prin Care toate s-au făcut” (Din *Crezul* sau *Simbolul Credinţei*). „Veniţi să luaţi Lumină!” (*Învierea Domnului*).

În ce măsură se potriveşte această mereu reînnoită revelaţie a creării lumii şi vieţii - cu certa ceaţă discursivă despre simbolurile sau simbolica luminii ? În niciun fel, am fi tentaţi să spunem cu gândul la fiinţa întru mister, dacă teologii nu ar fi afirmat că actul de automanifestare divină se numeşte Teofanie (Grigore de Nazians şi Sfântul Maxim Mărturisitorul), dacă ei nu ar fi arătat cum pentru Dumnezeu a se automanifesta sau a se revela înseamnă a crea (Ioan Scotus Eriugena), adică a ilumina, a se face vizibil, recognoscibil

datorită fiinţelor şi lucrurilor care sunt lumini, mai intense sau mai slabe, mai aprinse sau mai stinse.

Lumea întemeiată pe principiul luminii este totodată şi o lume în care frumuseţile sunt emanate de acelaşi principiu, cel puţin în viziunea clasică, frumosul fiind la Dionisie Pseudo-Areopagitul (din care descinde mai târziu Eriugena), aşa cum era odinioară la Platon, unul dintre „numele divine". La Platon virtutea umană de a diviniza fiinţa iubită şi, mai mult, de a re-cunoaşte divinitatea din lucrurile sensibile se datorează luminii pe care acestea o emană, razei frumuseţii care le străluminează, amintind-o astfel pe aceea absolută, al cărei atribut principal este strălucirea (*Phaidros*, 250a-252a); totodată, această disponibilitate pentru însufleţire, pentru îndrăgostire, pentru „înaripare" şi renaştere spirituală se datorează legăturii dintre lumină şi frumuseţea lăuntrică (doar prin conjuncţia lor are loc iluminarea îndrăgostită). Pentru Dionisie Pseudo-Areopagitul frumosul are în plus calitatea simbolică de a se distribui, într-o primă mişcare, ca lumină, în toate lucrurile potrivit cu firea lor şi apoi de a le strânge laolaltă, de a le aduna la un loc în virtutea proprietăţii unice a splendorii şi armoniei a căror cauză este, „răsfrângând asupra tuturor în formă de lumină comunicările producătoare de frumuseţe ale razei sale primordiale"[4].

Aşadar armonia prezentă în desăvârşita creaţie este rezultatul unei mişcări descendente a Luminii absolute, mişcare simbolică pentru că aceasta – distribuindu-se în toate făpturile, raportându-le la măsura Dumnezeului în acelaşi timp Lumină, Cuvânt, Iubire şi Duh Sfânt făgăduit – le uneşte în comuniunea de credinţă. Înţeleasă astfel, armonia este o legătură invizibilă între cer şi pământ, între luminile oamenilor şi lumina divină. Ea este totodată efectul „estetic" al iubirii care adună lucrurile sub aceeaşi lumină, situându-le astfel printre cele demne de a sta aici în numele lui Dumnezeu. Şi este de la sine înţeles că reamintirea sau recunoaşterea în lumină a frumuseţii dumnezeieşti este un dar prefigurat în vârsta „arhaică" a umanităţii.

Pe direcţia platoniciană a „celor bune" ca specii ale Binelui consubstanţial iubirii, lumina se află acolo unde Binele, transcendent fiinţei, este „părintele" Soarelui. Mai târziu, la Plotin, Binele Perfect, aflat deasupra Frumosului (reprezentabil, ca si la Platon, prin ceea ce iubim) este „realitatea la care toate fiinţele sunt conectate" (*Enneades*, VIII), este Unul, Izvorul primordial de lumină din care emană treaptă cu treaptă, prin intermediul principiului Inteligenţei (primul act al Binelui) toate cele existente.

Lumina este Teofania prin excelenţă nu numai în filosofia creştină. Divinitatea supremă se manifestă ca teofanie luminoasă în toate religiile, de la egipteanul Ra şi iranianul Ahura Mazda, la zeul Faro al populaţiei Bambara, Zeus însuşi luând la un moment dat înfăţişarea unei ploi aurii – şi exemplele ar putea continua.

Pe de altă parte, aceste teofanii luminoase îşi găsesc corespondenţe în simbolurile „spectaculare" (cum numeşte Gilbert Durand simbolurile luminii, cu un termen împrumutat de la Badouin, care desemna astfel simbolurile care reunesc capacitatea de „a vedea" şi „a şti" în cadrul unei intense valorificări a supraeului)[5]. Iar această corespondenţă este posibilă datorită continuităţii dintre teofanie şi simbol pentru că cele mai multe hierofanii şi teofanii devin simboluri, iar acestea din urmă le prelungesc „dialectica" până la continuarea procesului de hierofanizare (adică de sacralizare a profanului, de îndumnezeire a lumii): „Simbolul realizează solidaritatea permanentă a omului cu sacralitatea" – este una dintre concluziile lui Eliade, impecabil demonstrată în sistemul său; iar observaţia potrivit căreia oricare ar fi natura şi intensitatea luminii, ea se transformă întotdeauna într-o revelaţie religioasă nu face decât să

4 Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine*, Traducere de Cicerone Iordăchescu şi Theofil Simensky, Iaşi, Institutul European, 1993, pp. 76-77.

5 Gilbert Durand, *Structurile antropolgice ale imaginarului*, Traducere de Marcel Aderca, Bucureşti, Editura Univers, 1997.

întărească această concluzie. Ea accentuează caracteristica simbolului viu de a se îmbogăţi cu noi semnificaţii, de a primi noi interpretări, de a nu rămâne pur şi simplu „document" sau „categorie" cu ajutorul cărora este înţeleasă hierofania, de a se deschide creaţiei. O astfel de deschidere o reprezintă valorificarea experienţei interioare a luminii în medii religioase şi nereligioase. Capitolul „Experienţe ale luminii mistice" din *Mefistofel şi Androginul* este un comentariu istorico-religios al experienţei spontane a luminii care apare în vis sau în urma unei iniţieri. Pe parcursul acestui capitol, oscilaţia între valoarea de principiu subiectiv a experienţei spirituale a luminii ca simbol gnoseologic şi valoarea sa ontologică are traiectoria unui pendul perfect reglat. Studiul începe prin consemnarea visului unui negustor american, vis populat cu fiinţe învăluite în lumină, la capătul căruia subiectul conştientizează prezenţa Mântuitorului. Acest exemplu, decodificat psihanalitic, se traduce prin deplasarea religiozităţii omului modern spre nivelurile cele mai profunde ale sinelui (inconştientul este întotdeauna religios!), iar din punct de vedere al filosofiei religiilor, prin accesul la un alt mod de a fi: cel care trăieşte o astfel de experienţă se naşte din nou, începe o nouă viaţă, îşi transformă radical existenţa (comerciantul nostru devine vizionar), făcând-o să se deschidă spre lumea spiritului.

Aşadar, şi în „deschiderea" religioasă către lumea spiritului (tangentă cu fiinţa) se petrece o „mutaţie ontologică" şi odată cu aceasta o altă locuire se configurează. Trebuie consemnată aici varianta literară oferită de Eliade însuşi, atât pe tema valorificării gnoseologice a luminii, cât şi a schimbării de statut ontologic în urma unei experienţe de data aceasta violentă, de natură fizică, aşa cum trăieşte Dominic Matei, personajul din *Tinereţe fără tinereţe*. Venerabilul profesor de latină este trăznit în noaptea de Înviere şi în urma acestui accident întinereşte radical, dobândind totodată miraculoase capacităţi cognitive şi vitale: „vede" după glasuri, altfel spus, reconstituie chipuri după voce, este hipermnezic, învaţă chineza şi fel de fel de dialecte orientale în timpul unor vise „didactice", ajunge la „tehnica beatitudinilor simple", a căror „veridicitatea" stă în talentul scriitorului. Valoarea gnoseologică, mutaţia ontologică, revelaţia luminii creatoare formează numitorul comun al experienţelor implicând acest principiu: lumina solidificată a vindecătorilor australieni, lumina creatoare din hinduism, concentrarea în lotusul inimii prin care se ajunge la o experienţă de lumină pură, luminile mistice din Yoga, strălucirea şi ascensiunea lui Buddha, al cărui trup împrăştie raze de lumină, lumina limpede simbolizând în acelaşi timp realitatea ultimă şi conştiinţa nirvanică din Maha-Yana, omul şi cosmosul deopotrivă alcătuite din lumină în mitologia tibetană, cristalizarea luminii în forma Florii de Aur din mediile taoiste, Lumina Schimbării la faţă a lui Hristos pe muntele Tabor – model transcendent al perfecţiunii spirituale. Transfiguraţia, reaminteşte Eliade, este fundamentul întregii mistici şi teologii creştine a luminii divine: ea este misterul central al teologiei lui Palama, dar şi revelaţia lui Pavel pe drumul Damascului, experienţa sfântului Ioan al Crucii sau strălucirea de pe chipul Venerabilei Serafina di Dio în timpul rugăciunilor şi după împărtăşanie sau, în ordinea unei fenomenologii epifanice, extazul lui Jakob Böhme provocat de reflexul soarelui pe suprafaţa unei farfurii. Sau, conform relatărilor directe, lumina pe care o văd călugării isihaşti în timpul rugăciunii. Este vorba de o iluminare spontană, de un dar divin, de o stare spirituală proprie misticilor care ajung la ea pe căi ezoterice, şi poeţilor – care ajung la ea prin iubire sau prin convertire religioasă – cel puţin a poeziei scrise de poet dacă nu a poetului însuşi, orientare în sens sacral, fie „născut" (rezultat al unei autentice dispoziţii religioase, chiar şi atunci când poetul îşi propune numai un mesaj imanent), fie „făcut", (rezultat al unei voinţe formative).

Nu poezia încadrată de regulă în curentul simbolist este cea mai reprezentativă aici, cu toate că simboliştii vehiculează un limbaj „secret" asemenea doctrinelor religioase sau mistice, cu toate că ei se revendică uneori de la un „Credo" de factură neoplatoniciană, precum cel al lui Stuart Merill, potrivit căruia poeţii sunt aceia cărora li se revelează „Ideea

eternă a Frumuseţii, disimulată sub formele trecătoare ale Vieţii imperfecte”[6]. Potrivit acestei mentalităţi, poetul redescoperă eficacitatea magică a cuvintelor cărora, ca şi în cazul formelor rituale, li se atribuie o forţă creatoare. Credinţa în condiţia privilegiată a poetului deţinător al „cheii” sensului misterios al lucrurilor (moştenită de la romantici) implică însă o nouă viziune a Frumuseţii eterne. Astfel că simboliştii operează o selecţie a lucrurilor care corespund ideii de frumos, în urma căreia frumosul preexistent descrierii este suspendat în favoarea frumosului inventat cu mijloacele imaginaţiei, pornind de la intuiţia corespondenţelor ascunse. Lucrurile care stau pentru această nouă idee a frumuseţii sunt acelea care re-creează realitatea după ordinea sufletului şi imaginaţiei artistului care poate percepe în culoare, în contur, în sunet şi parfum un „sens moral” sau mistic, idee susţinută programatic de Baudelaire[7] şi subliniată în binecunoscutul poem *Corespondenţe*.

Alegerea acelor imagini care evocă un fapt spiritual subiectiv este cheia simbolismului şi pentru Mallarmé: „(...) a evoca puţin câte puţin un obiect pentru a dezvălui o stare a sufletului; sau, invers, a alege un obiect şi a desprinde din acesta o stare sufletească, printr-o serie de descifrări”[8]– şi aici este vizibilă înrudirea cu simbolismul religios în structura căruia momentul „epifanic” este capital. În cazul poeziei „convertite religios”, universul interior al artistului, experienţa individuală, simbolurile izvorâte din inconştient, sau dimpotrivă, conştient construite, se întâlnesc cu simbolurile religioase care îl leagă pe artist „de o comunitate religioasă mai vastă” (Michel Meslin). Filtrată printr-o experienţă universală, experienţa spirituală personală a poetului se aseamănă cu aceea a unui mistic (pe faţă, sau dimpotrivă, „pe dos”, cum este considerat Rimbaud de către Claudel), tot aşa cum misticul însuşi este un fel de „artist” al experienţei religioase (spre deosebire de lucrătorul, filosoful sau „omul de ştiinţă” al acesteia).

De la *Psalmii* lui David la *Tînguirea...* lui Trakl sau la *Poemele luminii* ale lui Blaga (aceste exemple neexprimând limita valorică sau istorică a simbolismului luminii manifestat în poezie pe care îl am în vedere în acest eseu, ci numai câteva dintre cazurile care îmi sunt în acest moment la îndemână, în afara raportărilor lui Gilbert Durand la Verlaine şi Valery, la *Cântecul lui Roland* şi la *Upanişade*) – poezia „spectaculară” recompune realul în ordinea bucuriei, iubirii şi înţelepciunii care capătă formă odată cu obiectul contemplat-iluminat.

„Mulţi zic: «Cine ne arată nouă cele bune?». Dar s-a însemnat peste noi lumina feţei Tale, Doamne! Dat-ai veselie în inima mea, mai mare decât veselia pentru rodul lor de grâu, de vin şi de untdelemn ce s-a înmulţit” (David, *Psalmi*, 4, 6-7). Bucuria recunoaşterii în lumină a chipului dumnezeiesc al lumii este suportul fericirii de a fi în viaţă şi promisiunea veşniciei: „Căci la Tine este izvorul vieţii, întru lumina Ta vom vedea lumină” (*Psalmi*, 35, 9).

Aceeaşi lumină trece uneori şi pe chipul fiinţelor pământeşti pe care cei care le iubesc le situează într-un fel în cer (aducându-le jertfe „precum unei imagini sfinte şi unui zeu”, cum spune Platon) - şi aici este o posibilă semnificaţie universală a cunoscutelor versuri ale lui Blaga: „Lumina ce-o simt/ năvălindu-mi în piept când te văd,/ oare nu e un strop din lumina/ creată în ziua dintâi,/ lumina aceea-nsetată adânc de viaţă?” (*Lumina*).

Dincolo de sensul metafizic al luminii revelate prin iubire, există un sens explicit sacru al luminii revelate prin convertire creştină, ca în cazul acestor versuri, la fel de cunoscute, scrise de Vasile Voiculescu: „Ani de-a rândul/ M-am canonit să car lumina cu gândul (...)/ Atunci ai trimis îngerul tău să-mi arate/ Izvorul luminii adevărate/(...)/ Au curs

6 Marie-Louise Astre, Françoise Colmez, *Poésie française. Anthologie critique, Paris, Bordas*, 1982, p. 278.

7 *Ibidem*, p. 192.

8 *Ibidem*, p. 178.

lacrimi multe şi suspine/ Dar prin spărtura făcută-n mine/ Ca printr-un ochi de geam în zidul greu,/ Soarele a năvălit înăuntrul meu./ Şi cu el odată,/ Lumea toată" (*Luminătorul*).

De la integrarea luminii în structura conştiinţei, mesajul poate trece, gradat, la armonia dintre potenţialul paradisiac al naturii imediate şi acela al naturii umane: „Ne ducem prin tomnatice păduri,/ Tristeţea să ne-o ardem în lumină" (Lucian Blaga, *Poveste*); sau, fără a „nirvaniza" ostentativ, la corespondenţa „suprarealã" dintre imaginea de sine şi reintegrarea în lumina cosmică: „Noi stinşi în soare ca într-o oglindă/ ne cufundăm în somn adânc(...)/ Poate am pierit în pântecul matern al tunetului" (Gellu Naum, *Timpurile de noapte*).

Lumina fiind armonie, este totodată şi echilibru, ca în versurile: „Desăvârşit e calmul acestei zile de aur" (Georg Trakl, *Elis*); „Luminoasă-i liniştea nopţii./ Pe câmpia întunecată/ Întâlnim ciobani şi stele albe" (Trakl, *Helian*).

Ne putem însuşi, ca prin operator hermeneutic în privinţa versurilor citate, două dintre observaţiile pe care le făcea Borges în conferinţa *Poezia sau frumuseţea ca senzaţie fizică*, şi anume: „Faptul de a avea un cuvânt pentru a reda *aici* (s.m., L.S.) senzaţia de linişte, constituie deja o creaţie estetică". Iar dacă acesta este faptul, anume că în liniştea nopţii iluminate de prezenţa stelelor albe şi a păstorilor presimţim evenimentul, acest lucru poate fi exprimat ca atare în buna tradiţie platoniciană a descoperirii-reamintire: „Lucrurile sunt aşa cum sunt, iar datoria mea de poet este să le descopăr"[9]. Adică, în cazul exemplului nostru, faptul de a avea adjectivul „alb", simbolul privaţiunii de culoare prin exces de lumină[10] şi totodată al fiinţei divine ce nu are nevoie de determinaţii, a Celui ce este, pe care îl alăturăm stelelor (faptul că ele există în realitate şi răsar noaptea în întuneric pentru a lumina - ţine de manifestarea divină) şi faptul că acestea se află „aici", în acelaşi plan cu păstorii (referent simbolic esenţial) – se convertesc în imaginea de pace sufletească şi bucurie („liniştea luminoasă a nopţii") din aşteptarea împlinirii Bunei Vestiri.

În alt registru, aşa cum pictura impresionistă prin importanţa acordată momentului zilei cu lumina ei şi unghiului din care vede artistul bucăţica de lume - slujeşte poezia, aceasta din urmă, la rândul ei, poate comunica sensul adânc al impresionismului la fel de bine ca orice act critic: „Pădurea-n primăvară-i o frescă luminoasă/ Cu cerul plin de pete, subţire şi-aburit,/ Acum întâi schiţată de-o pensulă sfioasă/ Mijind, neisprăvită, pe-un fond nedesluşit./ (...)/ O frescă luminoasă şi dulce-n primăvară,/ Un mare triptic vara şi toamna un panou,/ În friza de zăpadă schimbată iarna iară/ Pădurea e de-a pururi acelaşi-alt tablou" (Vasile Voiculescu, *Pădurea*). Baudelaire mergea chiar mai departe, identificându-se cu pictorul impresionist: „În voie, Primăvara s-o chem în preajma mea,/ Să scot cu voluptate din inimă un soare/ Şi-un aer cald să-mprăştii din gânduri arzătoare" (*Peisaj*). O perpetuă comunicare cu aerul şi lumina se regăseşte aici, ca şi la pictorii impresionişti, un dialog între lumina din suflet şi luminile ce se cheamă între ele din alte lumi, pentru a se recunoaşte reciproc într-o altă lumină, îmbrăcând toate lucrurile, obiecte-subiecte care, pierzându-şi pentru o clipă identitatea, ne plasează dintr-o dată într-un univers tainic. Iar acesta la rândul lui poate fi sugerat în cuvinte, cum sunt aceste „ciudăţenii" care îmi revelează, pe lângă sensul impresionismului de atitudine artistică încărcată religios, dimensiunea mistică a realităţii la care are acces poeta în singurătatea ei autoimpusă: „Un ceva-ntr-o vărătecă zi / Cât de-ncet făcliile ei ar muri/ Mă solemnizează./ Un ceva-ntr-o vărătecă Amiază/ Un adânc, un azur – un parfum ce-a rămas/ De dincolo de extaze/ Să-mi cobor privirea prea scrutătoare/ Ca această Graţie scânteietoare/ Să nu plece prea departe de mine" (Emily Dickinson).

9 Jorge Luis Borges, *Cărţile şi noaptea*, Traducere de Valeriu Pop, Iaşi, Editura Junimea, 1988, p.3.

[10] René Gilles, *Le Symbolisme dans l'Art Religieux*, Mercure de France, 1943, p. 87.

Dacă acel „ceva” numit de Trakl „aurul zilelor” – lumina elementului cosmic – este valorificat de impresionişti estompând culorile şi contururile în galbenul strălucitor al acestui aur, există şi o modalitate de a pune în evidenţă chiar lucrurile, componentele „templului natural” al peisajului, „pictându-le” cu lumina albă proiectată noaptea asupra lor. Şi în aceste procedee ale picturii luminografice poate fi regăsită nu numai o atitudine estetică revoluţionară, dar şi una religioasă, mai mult sau mai puţin intenţionată, de slavă artistică a Creaţiei.

De la lumina albă, pură, acromatică prin care peisajul este „purificat” de noapte, de la lumina-aur-al-zilelor, hierofanie a luminii adevărate, se revendică şi „metalele” nu mai puţin preţioase ale luminii, culorile, epifanii ale luminii absolute, alături de alte „succedanee” folosite de poeţi (G. Călinescu) precum fulgerul, cristalul, corpurile cereşti, vântul, ceaţa, fumul, insectele fosforescente, cristalul, felinarul, lampa, becul, etc.

S-a spus despre culori că „vin din lumină şi din tenebre”, deoarece odată cu creaţia „râsetele luminii au curs peste ape (*Upanişade*, n.m.), făcând să se retragă tenebrele şi să apară Natura colorată”.[11] Este astfel rezumată teoria culorilor elaborată de Goethe, fantezistă pentru scientişti, dar plină de promisiuni pentru fenomenologia imaginarului. Potrivit acesteia, culorile se nasc din amestecul luminosului cu întunericul, ele sunt „fapte” şi „suferinţe” ale luminii, iar finalmente reprezintă victoria luminii în lupta cu întunericul: „O, aceste frumuseţi, o, culorile/ ireductibile, sfinte ca zeii” (Blaga). Dacă sunt „fapte” ale luminii, „sfinte ca zeii”, culorile au ele însele semnificaţii simbolice prin care se inserează limbajului sacru al naturii şi culturii.

Iată câteva dintre acestea, interpretate de René Gilles în urma unui studiu minuţios. Culorile, spune acesta, ca şi cuvintele, au cel puţin trei sensuri diferite: ascuns (exprimat în limba divină), aluziv (exprimat în limba sacră) şi material (exprimat în limba profană). De aceea, limbajul simbolist al culorilor oferă o triplă interpretare, deşi „la origine, limba lui Dumnezeu este aceea a tuturor oamenilor”. Astfel, în limbaj divin, albul (sau privaţiunea de culoare prin exces de lumină) este simbolul Celui ce este, al adevărului absolut, emanaţia strălucitoare a atotputerniciei divine; roşul este culoarea focului şi a iubirii divine, iar împreună cu albastrul simbolizează Duhul sau Spiritul Sfânt, regenerarea oamenilor prin iubire şi adevăr; albastrul este culoarea aerului şi a aripilor, simbolizând înţelepciunea manifestă prin răsuflarea dumnezeiască; galbenul simbolizează revelaţia iubirii şi a înţelepciunii lui Dumnezeu, transmisă prin lumină şi prin Cuvânt; verdele simbolizează creaţia şi regenerarea. În limbaj profan, albul este imaginea virginităţii, a inocenţei şi a candorii, a castităţii, a purităţii; roşul exprimă spiritul războinic (sângeros); albastrul este emblema fidelităţii şi a profunzimii; galbenul este culoare iubirii legitime, iar prin contrast, a adulterului şi geloziei; verdele, din culoare a speranţei în nemurire, devine culoare a speranţei pur şi simplu.

Cât priveşte culorile „secundare”, care intră în gama culorilor simbolice sau în aceea a culorilor „terţiare”, câteva semnificaţii pot fi enumerate după cum urmează: violetul, amestec de roşu şi albastru, capătă, în virtutea sensului simbolic al celor două culori ce se echilibrează în compoziţia sa, o semnificaţie unind hyacintul şi purpura: dragostea de adevăr şi adevărul dragostei; oranjul, unind simbolul revelaţiei, galbenul iubirii divine şi roşul, a semnificat întotdeauna revelaţia acestei iubiri; negrul, opusul albului, este culoarea neantului, negaţie a luminii, culoarea spiritului răului; brunul, în compoziţia căruia intră roşul şi negrul, este simbolul focului infernal, opus focului divin, este simbolul trădării; griul, format din negru şi alb, este simbolul morţii terestre şi al nemuririi spirituale.[12]Simbolismul culorilor (în variantă

11 *Ibidem.*

12 *Ibidem*, pp. 83-133.

sacră şi divină) face şi el parte din acelaşi limbaj simultan „misterios şi revelator, destinat să dezvăluie profanilor adevărurile sacre", pus în slujba operelor de artă, al căror scop în trecut „era acela de a exprima ideea divinului, şi nu impresiile personale ale autorului, stările sale sufleteşti", reaminteşte René Gilles.[13]

Cu toate acestea, revelatoare sunt, după cum arătam, „impresiile personale", „stările sufleteşti" autentice ale artistului – ele însele epifanii ale prezenţei divine în „suferinţele" sau „bucuriile" luminii manifestate în culori şi transmise receptorului, cum este impresia cromatic-lirică din versuri ca acestea: „Albastra primăvară, sufletul o amuţeşte(...) O, crucea înverzind" (Georg Trakl); sau: „Roşu-i Văpaia-dis'dimineaţă –/ Violetul e Miezul de zi –/ Galbenul – ziua-în scapăt –/ După aceea – Nimic-pe aci –/ Dar Mile de Scânteieri – către seară-/ Pârjolita câmpie ne-arată –/ Acel tărâm de Argint – Ce n-a fost mistuit niciodată" (Emily Dickinson).

Este puţin spus că lumii înconjurătoare i-ar lipsi lumina, dacă i-ar lipsi culorile. Iar dacă i-ar lipsi culorile, lumea vieţii noastre ar fi de nelocuit. Fără culori, lumea perceptibilă prin văz, ar fi pur şi simplu o lume lipsită de transcendenţă, o lume a griurilor dubioase şi a maroniurilor murdare, o lume sărăcită din care Dumnezeu s-a retras cu lumina lui cea adevărată, lăsând în loc fie orbitorul, fie întunecatul care anunţă inexistenţa. Or, lumina cea adevărată, gradată şi transfigurată în mii de culori şi nuanţe, este temei principal al credinţei şi subiect de visare şi punere în formă. Deşi critica postmodernă minimalizează lectura ca vânătoare de sensuri generale, bucuria estetică provocată de autenticitatea şi cadenţa cuvintelor bine alese va fi cu atât mai deplină dacă descifrăm într-un poem un mesaj despre speranţă şi Înviere, despre creaţia care poate fi reluată mereu de la capăt, în versuri sugestive precum: „Există un soare – / În care nu credem acum" (Emily Dickinson), sau „Tăcut, deasupra Calvarului, se deschid ochii de aur ai Domnului" (Georg Trakl, *Psalm*). Conotate temporal, simbolurile luminii sugerează fie marele timp, „eternitatea", fie timpul mic, istoric, efemer, ca în următoarele versuri: „Măsor cât n-a sosit – ce grea – / Lumină este timpul" (Emily Dickinson) sau „Voi, aurite flori-ale-soarelui/ Lăuntric închinate spre moarte" (Georg Trakl). În acest sens, continuând exerciţiul de naivitate hermeneutică asumat tacit, putem observa cum marele timp, al Florii de Aur (pentru a folosi limbajul propriu mediilor taoiste) este nemuritor ca şi lumina absolută din a cărei origine se împărtăşeşte; dar pentru percepţia umană mai important pare timpul mic, al florii soarelui, al „florii clipei" (Michael Ende) – iar acesta poate fi salvat prin ceea ce Emil Cioran numea „pietate estetică", adică „a purta un respect religios aparenţelor, a crede că totul este posibilitate de floare, şi nu de absolut". Şi, mai mult decât atât, lăsând imaginaţia să înflorească, cultivând extazul estetic în faţa efemerului, aflându-i sensul, fiind sensibili la „imaginaţia materiei" (cu expresia lui Bachelard), cu alte cuvinte, gândind simbolic, i.e. creator: percepţiei îi este dată o parte a unui întreg, urmând ca pe baza acesteia să fie reconstruit nu numai întregul în sens obiectual, ci întregul ca lume. Atunci când întregul există în realitate, simbolul (religios sau artistic) realizează joncţiunea cu fiinţa. Dar este acelaşi efort imaginativ în cazul reconstruirii unui univers al fiinţelor himerice sau al realităţii virtuale, existente doar în mintea artistului, şi în acela al reprezentării realităţii ultime pe care o îmbrăţişează atitudinea religioasă. Dacă epifania presupune spirit de observaţie, fiind doar un semnal, un „preview" al misterului, simbolul presupune un efort creator, constructiv, pentru ca misterul să-l poată locui.

Cele câteva versuri aparţinând unor poeţi diferiţi pe care le-am invocat aici stau ca dovadă şi pentru acest lucru. Chiar şi aşa, ca versuri izolate (sau poate cu atât mai mult în această ipostază) ele îndeplinesc funcţia de simbol, raportate mai curând la „lume", decât la poem. Dacă toate celelalte versuri s-ar şterge şi ar rămâne doar acestea, „eu" aş putea reface,

13 *Ibidem*, p. 9.

aş putea „construi” cu ajutorul lor, paradisul primordial aflat sub puterea cuvintelor „Fiat lux!”, paradisul speranţei, sau deopotrivă, mici paradisuri artificiale. Altfel spus, aceste versuri sunt chiar epifania unui mister, cifrul unui secret, fiindcă dintr-o dată şi într-un mod foarte „economic” îmi spun ceva profund, deopotrivă tulburător şi frumos. Dacă numai cu două versuri, „eu”, interpretul, nu pot reface lumea poemului (al cărei creator este poetul), mă pot situa, în schimb în deschiderea realităţii misterioase la care se referă, altfel spus pot să înţeleg de ce poezia, ca şi filosofia, înseamnă „elan către totalitate şi necondiţionat” (Tudor Vianu). Găsesc că această soartă, metaforic vorbind, de „vers izolat” o împărtăşesc mai toate simbolurile, nu altceva decât indicii, fragmente dintr-un întreg ce poate fi reconstituit pe baza lor. Lumina zilei de azi este o parte din lumina paradisiacă a zilei dintâi, din care noi o vedem doar pe aceasta, dar prin deschiderea căreia avem acces la aceea.

BIBLIOGRAFIE:

Areopagitul, (Pseudo-) Dionisie, *Despre numele divine*, Traducere de Cicerone Iordăchescu şi Theofil Simensky, Iaşi, Institutul European, 1993; Astre, Marie-Louise, Colmez Françoise, *Poésie française. Anthologie critique, Paris, Bordas*, 1982; Borges, Jorge Luis, *Cărţile şi noaptea*, Traducere de Valeriu Pop, Iaşi, Editura Junimea, 1988; Durand, Gilbert *Structurile antropolgice ale imaginarului*, Traducere de Marcel Aderca, Bucureşti, Editura Univers, 1997; Eliade, Mircea, *Jurnal* I, II, Bucureşti, Humanitas, 1993; Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor, trad. De Mariana Noica,* Bucureşti, Humanitas, 1993; Gilles, René, *Le Symbolisme dans l'Art Religieux*, Mercure de France, 1943; Heidegger, Martin, „Hölderlin şi esenţa poeziei”, „Limba în poem” în *Originea operei de artă*, Traducere de Gabriel Liiceanu şi Thomas Kleininger, Bucureşti, Editura Univers, 1983; Paden, William E., ”The Concept of World Habitation: Eliadean Linkages with a New Comparativism”, in *Changing Religious Worlds. The Meaning and End of Mircea Eliade*, Edited by Bryan Rennie, State University of New York Press, 2001.

POSTMODERNISM: HISTORICAL AND THEORETICAL CONSIDERATIONS

Monica SIMON
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: This study focuses on the emergence and evolution of the cultural current of postmodernism. First of all, the relationship between postmodernism and postmodernity, the social and cultural background, will be considered, for an analysis of the changes that triggered the new paradigm. Then, the study will present the stages of development with an emphasis on some key concepts such as the new ontology, the new historicism, indetermination, and fluidization.

Keywords: postmodernism, postmodernity, ontology, historicism, instability

Amplu teoretizat, mult criticat sau chiar refuzat ca etichetă a unui fenomen cultural, politic, istoric şi cultural, subiect al multor dispute ale teoreticienilor, criticilor literari sau a filozofilor, postmodernismul reprezintă totuşi o actualitate greu de negat şi care a reuşit să supravieţuiască de-a lungul timpului în ciuda reticenţelor iniţiale care îi reduceau viabilitatea, legitimitatea sau chiar globalitatea.

Inflaţia conceptului de postmodernism este evidentă în prezent în toate domeniile: artă, societate, politică, istorie, filozofie asociindu-se cu termeni surprinzători, spre exemplu preşedinte postmodern, prinţesă postmodernă sau chiar sandvişuri postmoderne. În ciuda faptului că i s-a alocat un număr copleşitor de studii şi lucrări, postmodernismul îşi demonstrează constant propria-i complexitate refuzând închiderea sau fixarea şi rămâne un concept ambiguu, neclar sau aşa cum l-a numit iniţial Umberto Eco „bon a tout faire".

Raportul postmodernism - postmodernitate

Încercările de definire a postmodernismului sunt multiple, însă ele suscită discuţii preliminare. Dacă pentru Mircea Cărtărescu „postmodernismul este epifenomenul cultural, artistic şi, în cele din urmă, literar al postmodernităţii"[1], această definiţie înglobează termeni diferiţi pe a căror clarificare se construieşte orice tratare teoretică a postmodernismului. Astfel, o primă explicaţie trebuie acordată *postmodernismului* şi *postmodernităţii*, a căror utilizare este deseori una cu caracter ambiguu, însă distincţia dintre ele este aceea dintre „curentul cultural numit „postmodernism" şi condiţia socială sau existenţială care poate fi descrisă ca postmodernitate"."[2]Astfel postmodernitatea desemnează condiţia socială şi istorică reflectând mutaţiile ce s-au produs la aceste nivele şi care facilitează dezvoltarea postmodernismului ca şi curent cultural.

Într-adevăr începând cu anii 60 lumea începe să capete un nou aspect, o nouă culoare sau mai multe culori. În primul rând, emergenţa tehnologiilor de orice fel reprezintă intrarea într-o nouă eră, trecerea de la epoca industrială la cea postindustrială şi implicit transformarea societăţii într-una de consum cu pretenţiile sale de noi produse. În al doilea rând, boom-ul tehnologiei informaţionale, a radioului, televiziunii, internetului l-a determinat pe Gianni Vattimo să eticheteze societatea contemporană ca „o societate a comunicării generalizate (o societate de mass-media)"[3]. În al treilea rând, disiparea hegemoniei europene, dispariţia

[1] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1999, p. 79
[2] Virgil Nemoianu, *Postmodernismul şi identităţi culturale. Conflicte şi coexistenţă*, Iaşi, Ed. Universităţii „Al. Ioan Cuza", 2011, p. 30
[3] Gianni Vattimo, *Societatea transparentă*, Constanţa, Ed. Pontica, 1995, p. 5

imperialismului şi a colonialismului sunt alte aspecte ce fac trecerea spre postmodernitate. În al patrulea rând, un punct de cotitură a fost stabilit şi de mişcarea Flower-power şi de revoluţia sexuală prin forţele lor eliberatoare, surprinse cel mai bine de prefixul *post-* care marchează sfârşitul modernităţii şi începutul unei alte perioade. Acesta este momentul reconceptualizării termenului de postmodernism.

Iniţial utilizat într-un sens restrictiv în America de poeţi precum Randall Jarrell, John Berryman sau Charles Olson în discuţiile despre noile tendinţe ale poeziei de la sfârşitul anilor 1940 şi din anii 1950. Cam în aceeaşi perioadă istoricul englez Arnold Toynbee foloseşte termenul legat de o profeţie oarecum apocaliptică, ceea ce poate fi justificat de brutalitatea şi tragismul celui de-al Doilea Război Mondial, prin faptul că această nouă eră postmodernă ar putea fi ultima din istoria Occidentului. De partea cealaltă a oceanului, acolo unde efectele nimicitoare ale războiului au fost mai puţin resimţite, poeţii americani „au eliberat noţiunea de postmodernism de angoasele pesimiste cu care o învestise Toynbee şi au salutat noua epocă, văzând în ea un timp exaltat”[4]. O astfel de viziune este cea mai potrivită în contextul mişcărilor revoluţionare din America, aici asimilându-se termenul atât de bine încât a continuat să fie utilizat şi după ce dezlănţuirile frenetice ale revoluţiei au luat sfârşit. De aici el s-a extins atât în alte domenii cât şi la nivel internaţional.

Virgil Nemoianu sintetizează trăsăturile postmodernităţii distingându-le într-un număr de nouă sugestive pentru înţelegerea acestei stări specifice contemporaneităţii. Printre acestea, ar trebui menţionate şi dezvoltate câteva dintre ele, bunăoară viteza de mişcare în continuă creştere ce înlesneşte mobilitatea pe întregul glob şi nu numai precum şi centralitatea comunicaţiilor. În cadrul discuţiilor despre societatea comunicării, reticenţele iniţiale au fost depăşite. Gânditori moderni precum Adorno în *Dialectica Iluminismului* şi *Minima Moralia* anunţau efectele de omogenizare şi uniformizare ale societăţii provocate de tehnologia informaţională. Mai mult mass-media au fost considerate drept mijloacele favorabile pentru instalarea regimurilor totalitare şi a dictaturilor prin propagandă. Paradoxal, naşterea postmodernităţii coincide cu explozia mass-media capabilă nu să transforme societatea într-una mai transparentă, în termenii lui Vattimo, sau stereotipizată ci într-o societate haotică, anarhică, dezorganizată dar mult mai complexă. E modalitatea prin care o multitudine de voci iau cuvântul pentru a se face auzite, cunoscute, nu una singură cum anticipa Adorno. Varietatea mijloacelor de informare şi accesul la acestea a devenit aparatul ce educă, formează opinii şi modul de gândire al oamenilor.

Ca o consecinţă directă a intensificării mijloacelor de comunicare este relaţia tensionată dintre globalism şi multiculturalism. Globalismul este cel care vizează uniformizarea şi eterogenitatea în timp ce multiculturalismul, cu sorgintea sa romantică, este îndreptat înspre multiplicarea de *weltanschauungen*, proclamarea diversităţii, acceptarea diferenţelor de orice fel, toleranţa. Din juxtapunerea celor două se iveşte probabil aşa numita „condiţie postmodernă” care se poate „să nu fie decât un cazan în care nenumărate variante de interacţiune dintre globalism şi multiculturalism fierb şi dau pe dinafară, provocând multora o stare de confuzie, de nesiguranţă şi de angoasă în ceea ce priveşte viitorul”[5].

Tot în aceeaşi direcţie a exploziei tehnologiei informaţionale se înscrie şi „transferul de la regularităţile raţionaliste de tip mobil, aşa cum au fost ele instituţionalizate de revoluţia Gutenberg/Caxton, la vizualitate, prezenţă virtuală şi interacţiune computerizată”[6] cu efectele pe care le produce şi anume apartenenţa la comunităţi ale spaţiului virtual şi şansa utilizatorilor de a-şi crea noi identităţi şi existenţe.

[4] Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Iaşi, Ed. Polirom, 2005, p. 324
[5] Virgil Nemoianu, *op. cit*., p. 223
[6] *Idem*, p. 35

În cadrul societăţii postindustriale accentul cade pe procesarea informaţiei şi nu pe cea a materiei prime ceea ce conduce la transformări din punctul de vedere al productivităţii la nivel societal: nu muncitorul din diferite domenii este factorul de producţie ci intelectualul. În plus, profesiunile au devenit mai liberale făcând loc femeilor în poziţii care erau altă dată atribuite bărbaţilor reechilibrând astfel relaţiile dintre sexe. Mai mult decât atât, asistăm la un fenomen de distrugere şi regândire a conceptului de familie tradiţională.

Postmodernitatea pare a fi caracterizată de o reierarhizare a valorilor. Ceea ce a fost până acum considerat a fi valoare este, în postmodernitate, chestionat astfel încât ea este înlocuită tocmai cu neîncrederea şi relativizarea. Chiar şi trecutul şi memoria sunt supuse problematizării prin parodie şi ironie.

Încercarea de a contura postmodernitatea vădeşte complexitatea acestei condiţii istorice cu nenumăratele şi profundele sale mutaţii la nivelul societăţii, istoriei, gândirii şi existenţei. Schimbări importante s-au petrecut şi în cadrul paradigmei ştiinţifice, cum ar fi principiul indeterminării al lui Heisenberg, teoriile ştiinţifice ale lui Thomas Kuhn, problema ireversibilităţii timpului, care îşi găsesc ulterior ecoul în conştiinţa artistică. În consecinţă, acesta este solul din care se hrăneşte postmodernismul ca şi curent cultural care pune într-o nouă lumină concepte precum realitate, cunoaştere, individ, artă, istorie.

Postmodernismul internaţional

Multitudinea studiilor despre postmodernismul internaţional face dificilă o teoretizare exhaustivă a curentului cultural. Atât numărul mare cât şi diversitatea discursurilor teoretice ale postmodernismului care de multe ori pot apărea drept contradictorii au determinat încercarea de a sintetiza direcţiile generale şi variate ale acestuia din perspectivă diacronică, cu succinte referiri la tipurile de postmodernism care s-au conturat în interiorul fiecăreia dintre etape. S-a constatat existenţa a trei stadii importante ale postmodernismului. Demersul teoretic al postmodernismului a avut iniţial, între anii 50 şi 70, un caracter disparat şi puţin polemic, lucru justificat de dificultatea instalării noii paradigme. Chiar dacă nu a asigurat nici definirea termenului şi nici nu a avut nicio contribuţie în plan estetic, a fundamentat baza pentru dezvoltarea postmodernismului. În această perioadă rămâne notabilă contribuţia lui Leslie Fiedler[7] prin asocierea fenomenului postmodern cu o post-cultură a cărei coordonată este renunţarea la valorile consacrate până în acel moment. În plus, tot ei îi aparţine regândirea ierarhiilor în domeniul artei prin abandonarea distincţiei dintre arta înaltă şi cultura de masă a cărei funcţie ar fi „să modifice conştiinţele”[8].

Începând cu anii 70 până în anii 90 lucrările teoretice ale postmodernismului cunosc probabil etapa cea mai prolifică din perspectiva polemicilor pe care le naşte. Termenul a început să aibă o utilizare mai largă şi să fie asimilat de diferite domenii, în special de critica literară şi artistică. Această perioadă a fost etichetată drept „postmodernism clasic” şi se raportează la lucrări şi concepte devenite acum „clasice”. Aici se încadrează faimoasa dispută Habermas/Lyotard. Poziţia neomarxistului Habermas este una refractară la tendinţele, numite în mod eronat neoconservatoare, ale poststructuralismului francez (Jacques Derrida, Michel Foucault) pe care le asociază cu postmodernismul. Reproşul pe care îl aduce acestora se leagă de mişcările lor împotriva valorilor modernismului şi se sprijină pe argumentul apropierii lor de Heidegger şi Nietzsche, filozofii modernismului. Indirect este şi un atac la adresa lui Lyotard care îi contestase teoria cunoaşterii şi care abordează eşecul metafizicii şi al „marilor poveşti de legitimare”. Cunoaşterea în viziunea lui Lyotard nu mai este legitimată de „metanaraţiuni”, care în postmodernitate şi-au pierdut viabilitatea, şi sunt înlocuite de

[7] Leslie Fiedler, *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, vol. II, New York, Stein and Day, 1971
[8] Susan Sontag, *Against Interpretation*, New York, Deli, 1966

povestioare autohtonizate, astfel încât universalul modernismului devine localul postmodernismului.

Sub aspectul ontologiei contribuţia filozofului italian Gianni Vattimo este considerabilă. „Sfârşitul modernităţii" proclamat de acesta este indisolubil legat de ideea de criză - criză a istoriei, a progresului, a realităţii - ce derivă din explozia mediatică. Istoria încetează să mai fie un proces unitar din cauza pierderii punctelor de referinţă clare. Dezordinea creată determină un nou concept de progres „în societatea mijloacelor de comunicare … îşi face drum un ideal de emancipare care are la baza lui, mai degrabă, oscilarea, pluralitatea şi, în definitiv, erodarea a însuşi principiului de realitate"[9]. Cu cât mijloacele de informare se multiplică, cu atât imaginea asupra realităţii devine mai distorsionată, făcând astfel ca realitatea să nu mai fie un concept unic ci unul multiplu, pluralist modelat de o încrucişare de imagini diverse. Lumea adevărată devine, aşa cum anticipase Nietzsche, o poveste prin pierderea sensului realităţii.

Anii 80 au iniţiat dezbateri aprinse între modernism şi postmodernism. În acelaşi timp, au însemnat pentru postmodernism asocierea sa cu artele şi cultura vizuală pornindu-se de la ideea că accentul cade acum pe jocul imaginilor. Mai mult, conştientizarea faptului că nu mai există nimic nou de spus determină revizitarea şi reciclarea trecutului în maniere diferite. În acest context, discuţia despre postmodernism se reclamă din domeniul arhitecturii, ca fiind una dintre cele mai accesibile arte vizuale, pentru a putea fi aplicat apoi în literatură. În timp ce modernismul şi-a exhibat propria atitudine mai mult sau mai puţin reticentă faţă de tradiţie, în funcţie de „feţele modernităţii" – avangardismul ca fiind cel mai reacţionar dintre toate, postmodernismul a realizat o mişcare inversă „trecutul a început să fie revăzut cu insistenţă, nu doar ca un depozit de forme moarte şi demodate, refolosibile într-un context raţionalist, ci ca un spaţiu „dialogic" de înţelegere şi autoînţelegere, un spaţiu unde probleme complicate fuseseră rezolvate într-o manieră inventivă, unde întrebări recurente primiseră răspunsuri creatoare şi unde obstacole precum „contradicţia şi complexitatea" (pentru a cita termenii predilecţi ai lui Venturi) dăduseră ocazia unor strălucite descoperiri tehnice şi estetice" [10]. Aceeaşi tendinţă se regăseşte şi în literatură acolo unde ficţiunea postmodernă iniţiază o relaţie dialogică între prezent şi trecut, o reconsiderare a trecutului, în afara căutării unei semnificaţii transcendente caracteristică modernismului. Este vorba de ceea ce numeşte Ihab Hassan, ale cărui cercetări se înscriu în domeniul pionieratului în ceea ce priveşte teoria postmodernismului, unul dintre primii şi cei mai importanţi teoreticieni ai postmodernismului, „prezenţa trecutului" sau „prezent-ificarea" lui.

Abordând noul istoricism sau noutatea trecutului plecând de la arhitectură pentru o mai profundă înţelegere a fenomenului literar, Matei Călinescu notează modalităţile prin care trecutul devine prezent remarcând predilecţia postmodernilor către „dezunificarea şi desimplificarea imaginii noastre despre trecut. Esenţialmente pluralist, istoricismul arhitecturii postmoderne reinterpretează trecutul dintr-o multitudine de unghiuri, de la cel drăgăstos-ludic la cel istorico-nostalgic, incluzând atitudini şi stări de spirit precum ireverenţiozitatea umoristică, omagiul indirect, amintirea pioasă, citatul spiritual şi comentariul paradoxal". Opinia lui Umberto Eco, cel în a cărui activitate se reunesc atât practica precum şi teoria postmodernismului literar, se dovedeşte a fi una mult mai radicală. Postulând lipsa de inocenţă a lumii contemporane, el consideră ca acel „deja-spus" trebuie reconsiderat şi poate reevaluat numai la modul ironic deoarece „jocul ironiei are o implicare complexă în seriozitatea scopului şi a temei. Ironia este poate singurul mod prin care astăzi putem fi serioşi"[11].

[9] Gianni Vattimo, *op. cit.*, p.35
[10] Matei Călinescu, *op. cit.*, p.273
[11] Umberto Eco, apud. Linda Hutcheon, *op. cit.*, p.73

O lucrare de referinţă în elaborarea unor teorii filozofice şi literare ale postmodernismului în America este „Dezmembrarea lui Orfeu”[12] a lui Ihab Hassan prin intermediul căreia postmodernismului i se conturează o identitate. Lui i se datorează promovarea sa în Europa şi, probabil, contactul lui Lyotard cu termenul. Multe dintre lucrările din domeniul literaturii împrumută trăsăturile identificate de acesta pentru a descrie postmodernismul. Criticul distinge trei tipuri de postmodernism – avangardist, contracultural şi poststructuralist. Postmodernismul stă, în opinia sa, sub semnul indeterminanţei, un termen nou introdus în lexiconul postmodernismului şi care este rezultatul procesului de aglutinare a indeterminării şi a imanenţei, admiţând faptul că postmodernismul se construieşte pe logica „atât/cât şi” spre deosebire de logica „ori/ori” a modernismului.

În încercarea de a trasa anumite trăsături definitorii ale postmodernismului, Linda Hutcheon susţine că acesta „este caracterizat de energia derivată din regândirea multiplicităţii şi a provizoriului”. De fapt, „provizoriu” este unul dintre cuvintele-cheie în cartea sa, el apare cu o frecvenţă foarte mare şi probabil că împreună cu „paradoxal” sunt cuvintele cel mai des asociate postmodernismului. La rândul său Eco a sugerat că momentul naşterii postmodernismului coincide cu realizarea că lumea este privată de un centru fix. Proiectul postmodernismului refuză adevărul absolut, ridică întrebări şi nu caută răspunsuri, stabileşte contradicţii, provoacă certitudini, acceptă deschiderile şi refuză închiderea, concluziile, teleologicul, totalitatea, construieşte „o lume de provizorat şi indeterminare”[13] folosind termenii predilecţi ai Lindei Hutcheon. Eticheta de paradoxal sau contradictoriu aplicată postmodernismului este foarte bine surprinsă în definiţia oferită de Charles Russell şi care înscrie întreaga sa esenţă ca fiind „o artă a criticii, fără nici un mesaj, exceptând nevoia de continuă interogare. Este o artă a neliniştii, cu un public deloc bine definit în afară de cei care sunt predispuşi la îndoială şi căutare.”[14]

Pentru a concluziona sintetizând, postmodernismul Occidental se prezintă sub două feţe: „de o parte se află cei care definesc postmodernitatea în termeni de descentralizare, deconstrucţie, dispersie, fragmentarism, precum Ihab, Hassan, Lyotard, Baudrillard etc. De cealaltă parte, cei care o imaginează în termeni de pluricentrism, eclectism, toleranţă, coabitare, precum John Barth, U. Eco, G. Vattimo, G. Durand, definiţie ce ar putea fi numită „noua antropologie” sau „neohermetism”. Distanţa dintre cele două clase este dată de opoziţia dintre conceptele de fragmentare, al şcolii poststructuraliste, şi de reintegrare, al gândirii neohermetice.”[15]

Departe de a fi o cuprindere completă a perioadei de apogeu a postmodernismului, în concordanţă cu principiile sale antitotalizatoare, această trecere în revistă a unora dintre direcţiile paradigmei culturale întăresc concluzia teoreticienilor care tind să îi eticheteze termenul „impur”, „impur pentru că tinde să îmbrăţişeze totul şi să amestece totul”[16]. Modul în care a contaminat toate domeniile, felul în care deconstruiesc, fragmentează, contestă tocmai ceea ce include, problematizează şi chestionează fără a căuta un răspuns, deconstruiesc conduc spre un al treilea stadiu.

A treia şi, rămâne de văzut dacă şi ultima, etapă parcursă de postmodernismul cultural este cea care debutează în anii 90 şi continuă până în prezent. Acum se petrece o transformare interesantă în evoluţia fenomenului şi anume o mişcare de la dominare înspre latenţă sau retragere care îşi găseşte justificarea în încercarea de a ordona spaţiul entropic al

[12] Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison, University of Wisconsin Press, 1971
[13] Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, Bucureşti, Ed. Univers, 2002, p. 180
[14] Charles Russell, *The Avant-Garde Today: An International Anthology*, Urbana, Illinois University Press, 1981, p. 58
[15] Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, Cluj Napoca, Ed. Dacia, 2006, p. 234
[16] Mihaela Constantinescu, *Forme în mişcare*, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 1999, p. 36

postmodernismului. Dificultatea de a coopera cu un „antisistem" îi determină pe unii teoreticieni, spre exemplu Olsen, de a chestiona însăşi capacitatea, puterea de rezistenţă în faţa respingerii sistemelor. În încercarea de a ordona conceptele şi teoriile postmoderne, oarecum haotice, contradictorii şi greu de evaluat, studiul lui Margaret Rose[17] realizează o cartografiere mulată pe principii maniheiste pentru a surprinde varietatea şi diversitatea discursurilor teoretice atât cu sensuri pozitive cât şi negative.

Mai mult decât atât, eforturile lui Virgil Nemoianu sunt îndreptate înspre identificarea unor „insule de ordine" în spaţiul anarhic al postmodernismului. Atunci când religiosul şi cultura intervin în discuţie postmodernismul capătă un aspect mai luminos şi deloc demonic. Chiar în contextul postmodernismului „marile religii monoteiste, departe de a se veşteji, sunt mai înfloritoare ca niciodată"[18]. La fel de optimiste sunt şi perspectivele în ceea ce priveşte cultura în cadrul căreia elementele de continuitate sau pilonii de stabilitate se conturează tocmai prin faptul că „bogăţia trecutului cultural nu este negată, ci mai degrabă reasamblată în moduri adesea deconcertante"[19]. Iar „literaturii îi este caracteristic faptul că o parte a identităţii constitutive şi definitorii a tradiţiei literare o reprezintă interacţiunea multiplicităţii. Ambiguitatea, indeterminarea, fluiditatea, instabilitatea textuală, abundenţa de sensuri (uneori opuse, contrastante) sunt mereu deja o parte a literaturii"[20].

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

Bibliografie selectivă

1. Braga, Corin, *10 studii de arhetipologie*, Cluj Napoca, Ed. Dacia, 2006
2. Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*, Iaşi, Ed. Polirom, 2005
3. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1999
4. Constantinescu, Mihaela, *Forme în mişcare*, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 1999
5. Fiedler, Leslie, *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, vol. II, New York, Stein and Day, 1971
6. Hassan, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison, University of Wisconsin Press, 1971
7. Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, Bucureşti, Ed. Univers, 2002
8. Nemoianu, Virgil, *Postmodernismul şi identităţi culturale. Conflicte şi coexistenţă*, Iaşi, Ed. Universităţii „Al. Ioan Cuza", 2011
9. Rose, Margaret A., *Parody, ancient, modern, and post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993
10. Russell, Charles, *The Avant-Garde Today: An International Anthology*, Urbana, Illinois University Press, 1981
11. Sontag, Susan, *Against Interpretation*, New York, Deli, 1966
12. Vattimo, Gianni *Societatea transparentă*, Constanţa, Ed. Pontica, 1995

[17] Margaret A. Rose, *Parody, ancient, modern, and post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993
[18] Virgil Nemoianu, *op. cit*., p. 39
[19] *Idem*, p. 40
[20] *Idem*, p. 241

THE NEED FOR MARKETING IN RELIGIOUS ACTIVITIES

Doina GURIȚĂ
Institute of European Studies, „Ştefan Lupaşcu" in Iași

Abstract: This paper aims to examine the need for religious tourism marketing. In the first part we showed that the religious marketing has some several features, including: customer orientation is surpassed by orientation mission; "The purpose of religious organizations is to serve the interests of a spiritual nature of individuals, but also society as a whole, as opposed to economic organizations whose purpose is to maximize profits and customer satisfaction." In the second part of the paper we have shown the importance of marketing in religious activity: economic, social, spiritual, psychological.

Keywords : marketing, religion, tourism, spirituality, economics

Introducere

Una dintre provocările actuale ale marketingului românesc o constituie aplicarea acestuia în domeniul religios, apreciat şi acceptat de cele două segmente importante de public – marketerii şi liderii religioşi. Pentru a realiza acest lucru trebuie mai întâi să cunoaştem şi să exlicăm criticile aduse marketingului aplicat în domeniul religios.

Turismul religios a fost şi este în atenţia specialiştilor care au încercat să analizeze această ramură fie prin prisma turismului cultural[1], fie ca atare, încadrându-l ca o ramură distinctă în arealul ştiinţific. De asemenea trebuie menţionate şi acele studii referitoare la managementul turismului sau profunda simbioză a călătoriei cu turismul[2], care aduc o contribuţie esenţială în ceea ce priveşte angrenarea turismului în cadrul pieţei, sub diferitele sale aspecte, precum şi valorificarea sa la cotele care pot aduce rezultate substanţiale pe multiple planuri.

Pe plan internaţional, marketingul a încercat o oarecare adaptare la cerinţele domeniului religios, iar acum, în cel de-al treilea mileniu al *erei creştine*, organizaţiile religioase din România oferă un răspuns (s-ar zice prudent, dar pozitiv) acestei iniţiative [3]. Este foarte adevărat că pe plan internaţional mari organizaţii religioase au încercat încă de mai demult să practice marketingul la scară mult mai înaltă, dar în cazul nostru viaţa religioasă este diferită de ce se întâmplă în alte ţări europene sau pe continentul nord-american unde secularizarea îşi spune cuvântul pe zi ce trece tot mai mult.

În literatura de specialitate, au fost scrise multe studii care aveau să susţină aplicarea marketingului în domeniul religios, între care îl amintim pe cel al lui James W. Cullitone[4],

---

[1] În acest sens menţionăm o lucrare recentă – *Strategii de dezvoltare şi promovare a turismului cultural în România* – apărută la Bucureşti, ca teză de doctorat, sub semnătura lui Dan-Florin Busuioc, susţinută la Academia de Studii Economice, Bucureşti, în anul 2008. Menţionăm tot aici că aproape în fiecare ţară a lumii, această ramură a turismului a prins puternice rădăcini, „brandurile" de ţară bazându-se în primul rând pe reliefarea laturii culturale a unei anumite ţări, conştientizându-se faptul că acest aspect trebuie fructificat şi pus în evidenţă, putând aduce importante beneficii, în primul rând financiare şi, firește, pe multiplele planuri ale dezvoltării.

[2] A se vedea în acest sens: Pender, Lesley; Sharpley, Richard, *The management of tourism*, „Sage" Publications Ltd., London, 2007; Page, Stephen J., *Tourism management: managing for change*, Butterworth-Heinemann Ltd., 2003; Rodgers, Janet, *Travel and tourism*, Heinemann; Student Guide edition, 2001; Dale, Gilian; Oliver, Helen, *Travel an tourism*, Heinemann, 2005, iar exemplele pot continua.

[3] A se vedea studiul: Strâmbu-Dima, Andrei, *Aplicativitatea marketingului în organizaţiile religioase*, în „Revista de Marketing online", vol. 2, nr. 1, martie 2008, p. 65

[4] *A marketing analysis of religion: Can businesslike methods improve the „sales" of religion?*, în „Business Horizons", 1959, vol. 2, issue 1, pp. 85 - 92

tipărit în anul 1959. El încearcă să abordeze problema aplicării tehnicilor economice în domeniul religios pentru a se urmări un succes maxim pe acest palier de activitate. Cu toate acestea replica i-a fost dată abia în 1983 de profesorul din New York, Elizabeth C. Hirschman, care susţinea imposibilitatea aplicării conceptului de marketing în cazul entităţilor religioase[5]. După amintitul articol al lui Cullitone, până în 1990 au fost scrise câteva zeci de articole ale unor autori ce susţineau aplicarea marketingului în domeniul religios, majoritatea apărând în colecţii de lucrări ce au fost prezentate la simpozioane conferinţe, fie ca studii de caz. O parte dintre ele au fost tipărite în publicaţia *Marketing News*. În anii '90, în urma creşterii interesului pentru acest subiect din partea studenţilor în marketing, a apărut *Journal of Ministry Marketing and Management* [6]. Însă replica nu a ezitat să apară. Supuşi unui asemenea val de favorizatori ai integrării marketingului în domeniul religiei, teologii au replicat cu o serie de studii care respingeau această practică ce era considerată ca un mijloc de impunere a secularizării, lucru ce nu era de dorit în contextul dat.

Se pare că acest concept de „marketing religios" are susţinere deoarece, cu toată opoziţia multora, viziunea capitalistă – de fapt şi realistă (dacă ar fi s-o încadrăm în dimensiunile realităţilor cotidiene) – are câştig de cauză. Sunt foarte mulţi cei care susţin acest concept şi eventualele replici nu întârzie să apară. Însă existenţa reală a unei politici de piaţă pe acest palier este de netăgăduit. Depinde însă şi de modul de a vedea lucrurile, după cum am mai spus.

Biserica tinde şi vrea să ofere turiştilor religioşi facilitarea deplasărilor lor în scop pur spiritual întreţinând, de asemenea, şi partea materială a acestor lucruri. Prin deschiderea unor centre de pelerinaj (de fapt agenţii de turism) ale Bisericii, reprezentanţii acestei instituţii au conştientizat că oamenii au mai multă încredere în serviciile Bisericii decât în orice altă firmă de profil. Astfel că s-a stârnit o concurenţă tacită între firmele cu profil turistic şi agenţiile sau centrele de turism ale Bisericii. Aproape fiecare eparhie de pe cuprinsul Patriarhiei Române are câte un centru de pelerinaj prin care li se facilitează credincioşilor diferite deplasări la centre cu o importanţă spirituală deosebită: mănăstiri, biserici, schituri, catedrale cu sfinte moaşte şi aşa mai departe. **Centrele de pelerinaj** sunt mijloace moderne de promovare a spiritualităţii şi culturii în contextul ecumenic local şi internaţional. Acestea au rolul de a dirija, coordona şi controla procesul de organizare al pelerinajelor. Acestea oferă o serie de servicii cum ar fi: excursii pentru creştini în ţară şi străinătate; pelerinaje pentru pelerini de alte confesiuni, în special din Europa Occidentală; tururi de oraşe; expediţii şi tabere de studii; cazare în camere de oaspeţi şi spaţii de primire ale bisericii, în România; consiliere pelerinaje; servicii de informare pentru turismul religios. Spre exemplu, Centrul de pelerinaj al Patriarhiei Române, „Basilica Travel" oferă, pe lângă pelerinajele propriu-zise şi alte forme de turism, între care: turism şcolar, turism balnear, turism hotelier, oferind şi posibilitatea cumpărării biletelor de avion [7]. Deci, această agenţie de pelerinaj are structura unei agenţii clasice de turism, în primul rând prin prisma ofertei. De asemenea, Mitropolia Moldovei şi Bucovinei a înfiinţat în urmă cu mai mulţi ani un Centru de pelerinaj care are o ofertă foarte diversificată în direcţia turismului religios.

Există, astfel, şi în sânul Bisericii o conştiinţă a concurenţei pe piaţa de turism cultural şi / sau religios. Biserica promovează şi cultura creştină, caracterul conservator al acesteia scoţând la iveală numeroase pârghii în atragerea consumatorilor de turism, despre care vom vorbi pe parcursul acestei expuneri.

---

[5] *Aesthetics, Ideologies and the Limits of the Marketing Concept*, în „Journal of Marketing", Summer 1983, vol. 47, pp. 45 - 55

[6] Apărut timp de 7 ani (1995 - 2001) sub coordonarea Binghampton State University din New York.

[7] A se consulta: http://basilicatravel. ro

Marketingul se află într-o evoluţie continuă; la ora actuală ne aflăm în etapa marketingului societal (neo-marketing şi marketing umanist) care are ca obligaţie principală de a studia nevoile şi dorinţele vizate şi de a-l satisface într-o manieră mai eficace decât concurenţa fiind, în acelaşi timp, şi un mod de a menţine sau ameliora starea de bine a consumatorilor şi a colectivităţii[8].

Marketingul aplicat în domeniul religios are câteva particularităţi pe care le întâlnim la marketingul serviciilor: *produsul este intangibil* (nu poate fi văzut, gustat, simţit tactil, auzit sau mirosit, nu îi poţi simţi prezenţa fără a-l consuma); *produsul este inseparabil de organizaţiile religioase* care îl oferă; *produsul nu poate fi standardizat* (fiecare persoană percepe diferit mesajul religios în funcţie de cunoştinţele acumulate până în momentul respectiv, de gradul de implicare, de propriile experienţe religioase etc.); *proprietatea produsului nu poate fi transferată consumatorului*; *resursa umană este foarte importantă* (pentru organizaţiile religioase care consideră că produsul religios este caracterizat de inseparabilitate faţă de prestator, care este reprezentat de personalul clerical, politica de personal are un rol dominant în mix-ul de marketing); *cererea este fluctuantă* (depinde de sezonalitatea sărbătorilor religioase, de timp, de etapa din ciclul de viaţă al individului, de etapa din ciclul de viaţă al organizaţiei etc.); *marketingul aplicat în domeniul religios presupune construirea unor relaţii de lungă durată cu consumatorii*[9].

Particularităţile marketingului religios

Principalul scop în acestă lucrare este de a prezenta aspecte ale lipsei de convergenţă în definirea marketingului religios, subliniind caracteristicile acestuia în comparaţie cu marketingul clasic. De asemenea dorim să argumentăm misiunea marketingului religios în dezvoltarea turismului. Trebuie făcută legătura şi cu folosirea tehnicilor de marketing în cadrul bisericilor (în special a monumentelor istorice) care influenţează organizarea şi dezvoltarea turismului, precum şi principalele componente ale mediului de marketing religios. Acest subiect a mai fost tratat în România, ceea ce constituie un avantaj pentru noi din punct de vedere al abordării, dar în acelaşi timp va reprezenta un dezavantaj din punctul de vedere al materialelor bibliografice. Acest termen de marketing religios a fost şi este controversat aşa că o sugestie agreată termenului de „marketing religios" este folosirea termenului de „marketing aplicat în domeniul religios". În urma bibliografiei parcurse, am constatat că acest termen este des uzitat în literatura străină, după cum am menţionat mai sus.

Dorim să subliniem faptul că, în stagiile de cercetare din străinătate, (Franţa.Italia), am constatat faptul că turismul religios ocupă primul loc între toate celelalte forme de turism practicate. Comparativ cu marketingul clasic, marketingul religios prezintă particularităţi majore. Plecând de la nevoile spirituale ale credincioşilor care sunt esenţiale în marketingul religios, deoarece orientarea principală a Bisericii este spre misiune, în marketingul clasic, orientarea este spre client. Misiunea marketingului religios constă în preocuparea pentru calitatea vieţii oamenilor din punct de vedere spiritual şi de încurajare la viaţa religioasă prin promovarea ideii că acţiunile lor aplicate după învăţătura Sfintei Scripturi sunt benefice atât pentru indivizi, cât şi pentru societate. Întrucât religia devine din ce în ce mai importantă în vieţile oamenilor, există şi din partea economiştilor o preocupare tot mai mare pentru studiul implicaţiilor religiilor în rezultatele economice.

Prin funcţiile sale, marketingul este important mai ales prin îmbinarea celor şapte elemente esenţiale (7P): *produs, preţ, promovare, plasare, personal, proces, proba (dovada)*

---

[8] Kotler, Philip; Dubois, Bernard; Manceau, Delphine, *Marketing - Management,* 11-eme edition, Pearson Education, 2004, pp. 3 - 37

[9] Apud. Andreea Strâmu Dima, *op. cit.*, pp. 71 - 72

fizică. Marketingul poate fi privit insa din mai multe unghiuri: poate reprezenta o gândire economică ce pune pe prim plan clientul; poate fi o abilitate de a capta şi păstra clienţi; poate reprezenta o cale prin care întreprinzătorii îşi pot forma şi dezvolta oferta şi numărul de consumatori.

Marketingul religios, însă, are câteva caracteristici proprii, între care: orientarea spre client este surclasată de orientarea spre misiune[10]; *„scopul organizaţiilor religioase este de a servi intereselor de natură spirituală ale indivizilor, dar şi ale societăţii în ansamblul ei*, spre deosebire de organizaţiile din domeniul economic al căror scop este maximizarea profitului şi satisfacerea consumatorului".

Factorii care influenţează activitatea religioasă sunt de ordin social, psihologic, cultural şi economic. Implicarea bisericii în activităţi de marketing duc la dezvoltarea pieţei specifice a religiei. Comparativ cu marketingul clasic, cel religios prezintă particularităţi majore. Nevoile spirituale ale credincioşilor sunt esenţiale în marketingul religios, însă orientarea principală a Bisericii este spre misiune, spre deosebire de marketingul clasic a cărei orientare este spre client, urmând a încheia cu evidenţierea implicaţiilor marketingului religios în plan economic, social şi cultural. Complexitatea problemei de cercetare determină o mare varietate a ideilor. Menţionăm pe cele principale: este marketingul o necesitate în religie?; s-au folosit în mod deliberat politici de marketing pentru promovarea credinţelor religioase?; se practică falsuri în politici de promovare?; care este scopul falsurilor? crearea credinţelor religioase sau sporirea veniturilor?

Studiile practice arată că tehnicile de marketing religios au influenţe pozitive asupra dezvoltării unei ţări. Folosirea tehnicilor de marketing în cadrul Bisericii determină o dezvoltare la nivel de comunitate religioasă şi implicit la nivel de societate.

O întrebare care îi preocupă pe liderii religioşi este: „Cum putem face interesant şi relevant mesajul nostru pentru public?" [11]. S-a tot discutat pentru găsirea unei soluţii pentru ieşirea din degringolada morală cu care se confruntă societatea de astăzi. Marketingul poate fi utilizat în cadrul organizaţiilor religioase, la toate nivelurile organizatorice, spre a combate această situaţie printr-o promovare sistematică şi ştiinţifică (bazată pe cercetare, modele, strategii etc.) a valorilor şi conceptelor religioase [12].

Este deci nevoie de marketing în Biserică, în contextul în care pretenţiile generaţiei tinere au crescut prin observarea unor realităţi din spaţiul occidental unde confortul consumatorului este asigurat prin programe bine puse la punct iar condiţiile sunt dintre cele mai bune. Cu toate că nu se recunoaşte în mod oficial, Biserica utilizează tehnici de marketing şi pentru obţinerea de beneficii financiare. Vânzarea de obiecte bisericeşti, de lumânări sau cărţi religioase este promovată prin târguri sezoniere. Este bine cunoscută organizarea în marile oraşe ale ţării a „Târgului Naţional de Obiecte Bisericeşti" – TOB [13], în cadrul căruia diferite instituţii ecleziastice şi firme din ţară sau străinătate vin să-şi vândă produsele destinate exclusiv sferei bisericeşti. La o privire pe site-ul acestui târg se poate observa diversitatea obiectelor vândute. De asemenea tot aici se fac recomandări de cazare în oraşul în care este organizat târgul [14]. Iată ce oferea acest târg:

- preţuri de producător şi discount-uri la majoritatea produselor;
- produse noi, inexistente pe piaţă;
- contracte avantajoase;

[10] *Ibidem*, p. 2
[11] *Ibidem*, p. 3
[12] *Ibidem*
[13] http://www.targulbisericesc.eu/ro
[14] În cazul târgului organizat la Iaşi în luna noiembrie a anului curent, oferta de cazare includea – din trei posibilităţi – două spaţii de cazare aparţinând Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei: Mănăstirea Vlădiceni şi Căminul Teologic „Sfântul Nicolae".

- posibilitatea de a alege dintr-o gamă variată de produse;
- participă instituţii ale Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei;
- expozanţi din Grecia, Austria, Ucraina, Republica Moldova şi România;
- lansări de carte religioasă.

Se poate observa că Biserica a simţit nevoia de promovare a produselor specifice mediului religios în contextul în care există o concurenţă cu produse venite din ţările ortodoxe vecine. *Pelerinajul modern este un pact pe care industria turismului l-a încheiat cu religia.* Din perspectiva unor specialişti, între acestea nu există prea multe puncte comune. Având în vedere obiectivele intrinseci pe care turismul şi religia le au, atragerea turiştilor ar trebui să fie un scop comun. Marketingul religios, la fel de „real" ca şi cel turistic, chiar dacă mai puţin cunoscut ar trebui să se îmbine cu acesta din urmă pentru satisfacerea multiplelor categorii de turişti.

Necesitatea marketingului în activitatea religioasă

În legătura cu aplicabilitatea marketingului în turismul religios, despre utilizarea lui, dar şi despre limitele acestuia considerăm semnificativ pasajul următor:

„Marketingul este omniprezent şi poate servi la a vinde o mare paletă de lucruri (produse, servicii, experienţe, idei şi informaţii)" [15].

De ce este important marketingul în activitatea religioasă? Este o întrebare care are multiple răspunsuri. Un management atent al destinaţiilor[16] religioase ar putea aduce beneficii atât pentru operatorii turistici cât şi pentru instituţiile religioase. În ultima decadă, în ţara noastră marketingul a luat amploare atingând aproape toate domeniile de activitate. De la marketingul domeniului lucrativ la cel al serviciilor, de la cel agricol, sportiv, teatral la euromarketing, a venit timpul studierii marketingului religios. Există numeroase **critici** aduse practicilor de marketing aplicat în domeniul religios, cele mai frecvente incluzând[17]:

- *Marketingul iroseşte banii oferiţi lui Dumnezeu de către enoriaşi / membri;*
- *Activitatea de marketing se comportă ca o intruziune în viaţa indivizilor;*
- *Marketingul este manipulativ;*
- *Marketingul militează împotriva spiritului de leadership;*
- *Marketingul desacralizează religia;*
- *„În România, oamenii sunt încă interesaţi de mesajul religios";*
- *Bisericile mai mari au mai multă nevoie de comunicare;*
- *În marketing se practică principiul „win-lose";*
- *Orientarea spre consumator este un aspect problematic.*

Factorul determinant care justifică conexiunea dintre marketing şi religie îl constituie amploarea fenomenului comunicării. Dezvoltarea tehnicilor de comunicare i-a transformat pe oameni în „consumatori de informaţie" şi a dus la apariţia unei pieţe a informaţiei, a unui mediu în care sunt promovate oferte şi sunt verificate cereri sub formă de informaţie. Interesul faţă de informaţia religioasă, stimulat de circulaţia ideilor pe piaţa informaţiilor, apropie marketingul religios de marketingul informativ şi de marketingul ideologic, aplicat cu precădere în politică, cultură, sociologe, economie etc.

[15] Kotler, Philip, *FAQ Marketing. Tout ce que avez toujours voulu savoir sur le marketing. Reponses d'un specialiste*, trad. Myriam Shalak, edition Dunod, Paris, 2005, pp. 193 - 194
[16] Militaru, Gheorghe, *Managementul serviciilor*, Editura „C. H. Beck", Bucureşti, 2010, pp. 95 - 100
[17] După: Strâmbu-Dima, Andreea, *op. cit.*, p. 66

Dat fiind faptul că marketingului modern se orientează în funcţie de activitatea de comunicare, rezultă că factorul determinant pentru existenţa unui marketing religios este informaţia religioasă. Aceasta are rolul:

a) de a influenţa comportamentul oamenilor, alături de factorii culturali, sociali, personali şi psihologici;

b) de a contribui la o segmentare a pieţei pe criterii religioase. Principalul efect benefic al aplicării marketingului religios îl constituie respectarea credinţei religioase a fiecărei persoane în parte şi a comunităţilor religioase în general.

După cum am menţionat, aplicativitatea marketingului la realităţile turismului religios de astăzi este de netăgăduit. Este foarte mare nevoie de găsirea unor strategii pentru stimularea acestei „pieţe" în special pentru atragerea turiştilor străini dornici de a cunoaşte un spaţiu profund spiritualizat. Din comoditate sau, cel mai probabil, dintr-o viziune conservatoare, există o reticenţă în a face spiritualitatea vandabilă. Acesta este şi principalul risc pentru societatea noastră. Însă trebuie înţeles faptul că nu se vinde spiritualitatea şi că aceasta nu este un scop al turismului religios, ci, mai ales, elementele adiacente: cazare, masă şi alte asemenea acestora care pot face ca turistul / pelerinul să revină. Există şi un curent în spaţiul monastic, acolo unde vin din ce în ce mai mulţi turişti / pelerini care vor ca, prin oferirea unor facilităţi legate de confortul vizitatorilor, să-i atragă pe aceştia spre viaţa spirituală curată şi înălţătoare specifică Ortodoxiei noastre. Astfel că o colaborare în acest sens este de dorit şi este posibilă fără a afecta esenţa lucrurilor. Mulţi oameni, de exemplu, vor să meargă la Ierusalim şi la alte obiective din Ţara Sfântă. Ei au ca principal scop să vadă locurile pe unde a trăit, a murit şi a înviat Mântuitorul. Însă, pe lângă acestea au nevoie de o deplasare confortabilă şi de servicii satisfăcătoare în ceea e priveşte cazarea şi masa, cu toate că principalul lor scop este unul spiritual.

Concluzii

Datorită preocupărilor actuale din partea responsabililor de mănăstiri, respectiv stareţi şi stareţe, precum şi a personalului administrativ al Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei, pentru îmbunătăţirea serviciilor de turism religios, acesta şi-a cucerit o poziţie bine definită pe piaţa turistică, constituind o formă de turism în plină dezvoltare datorită creşterii numărului de turişti români şi străini, dar şi tineri cu o independenţă tot mai mare şi nivel de cultură ridicat; existenţa unui patrimoniu cultural şi religios remarcabil la nivel naţional şi mondial; turismul religios are avantajul că poate fi combinat cu oricare altă formă de turism (viziune sistemică), cum ar fi turismul urban, cel rural, de litoral şi chiar cel balnear; se manifestă două tendinţe în călătoriile religioase: cele care au ca singur scop motivaţia turistică şi cele care îmbină această motivaţie cu cea culturală (multitudinea de motivaţii corespunde mai bine complexităţii omului modern); din punct de vedere al serviciilor, tot mai mult mănăstiri şi locaşuri de cult se implică în activitatea turistică oferind cazare gratuită sau la un preţ modic, dar şi în alimentaţie; turismul religios depinde în mare măsură de infrastructura generală, unele obiective turistice fiind mai greu accesibile.

Bibliografie

Cullitone, James W., *A marketing analysis of religion: Can businesslike methods improve the „sales" of religion?*, în „Business Horizons", 1959, vol. 2, issue 1

Dale, Gilian; Oliver, Helen, *Travel an tourism*, Heinemann, 2005

Dube, Leon, *Wingfield, Sue, Economics, Sociology, Politics, and Religion: Success of Marketing Students*, „Atlantic Economic Journal", „Internaţional Atlantic Economic Society", vol. 36(4), 2008, pp. 503 - 504

Dubois, P-L.; Jolibert, A., *Marketing, teorie şi practică,* Vol. II, Editura Universităţii de Ştiinţe Agricole, Cluj-Napoca, 1994

Durafour, Daniel, *Marketing*, 2-eme édition, „Dunod", Paris, 2001

Kotler, Ph., *Kotler despre marketing, cum să creăm, cum să câştigăm şi cum să dominăm pieţele,* Copyright ediţie: „Curier marketing", 2003

Kotler, Philip, *FAQ Marketing. Tout ce que avez toujours voulu savoir sur le marketing. Reponses d'un specialiste*, trad. Myriam Shalak, edition Dunod, Paris, 2005, pp. 193 - 1943

Kotler, Philip; Dubois, Bernard; Manceau, Delphine, *Marketing - Management*, 11-eme edition, Pearson Education, 2004, pp. 3 - 37

Kotler, Philip; Dubois, Bernard; Manceau, Delphine, *Marketing - Management*, 11-eme edition, Pearson Education, 2004,

Managing the visitor experience on românian religious sites: monasteries abbots' perceptions, în „Management & AMarketing", Craiova, vol. VIII, nr. 1/2001

Marketing, Haworth Press, 2006 Stevens, Robert E.; Loudon, David; Wrenn, Bruce; Cole, Henry, *Concise Encyclopedia of Church and Religious Organisation*:

Pender, Lesley; Sharpley, Richard, *The management of tourism*, „Sage" Publications Ltd., London, 2007; Page, Stephen J., *Tourism management: managing for change*, Butterworth-Heinemann Ltd., 2003; Rodgers, Janet, *Travel and tourism*, Heinemann; Student Guide edition, 2001;

Sousa, D. de, *Tourism and pilgrimage: tourist as pilgrims?*, în „Contours", 6(2), 1993

Stăncioiu, Aurelia-Felicia, *Program strategic de marketing în turism*, în „Tribuna Economică", an 11, nr. 20, 17 mai 2000, :

Strâmbu-Dima, Andrei, *Aplicativitatea marketingului în organizaţiile religioase*, în „Revista de Marketing online", vol. 2, nr. 1, martie 2008

QUENTIN COMPSON: TRAPPED IN *ILLO TEMPORE*

Oana-Raisa Stoleriu
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: This article focuses on Quentin Compson's split personality, a representative Faulknerian character of the new Southern generation, and tries to explore the Southern code seen through the eyes of this generation. Such characters are "ghosts" of the South, as Quentin expresses himself, who cannot life neither in the past – because it is dead - , nor in the motionless present, because it is filled with stories, mirrors and myths of yesterdays.

Keywords: Southern code, tragic modern character, "history-as-ritual", William Faulkner.

We cannot be without a Past. We would not have a history – be it social or personal - , a memory, or a self. We would simply be *walking shadows*, without identities. What does it happen when this Past swallows the present and the future, and makes from them motionless states?

"If the "South" is a cultural entity, then "Faulkner" is its official language." (Kreyling, 127) William Faulkner's genius is represented by his mingling of the ancestral past, of tradition, with modernity. In the story told by Quentin Compson, the reader does not only find the essence of the Deep South, but he or she can also discover, between the lines, the tragedies that characterises the man of today. Sutpen's fall does not represent only the myth of the fall of the Old South, but also his innocence which is "peculiarly the innocence of modern man" (193), as Cleanth Brooks remarks in his essay, "History and the Sense of Tragic: *Absalom, Absalom"*.

In his discourse at the Nobel Prize, William Faulkner affirms:

Our tragedy today is a general and universal physical fear so long sustained by now that we can even bear it. There are no longer problems of the spirit. There is only one question: When will I be blown up? Because of this, the young man or woman writing today has forgotten the problems of the human heart in conflict with itself which alone can make good writing because only that is worth writing about, worth the agony and the sweat. He must learn them again.

Time plays an important role both in the history of the South, where the past was gloriously described and it haunts the present, and also in Faulkner's stories; this modernist writer reconstructs time, according to Günter Blöcker, not as Proust does, in order "to capture and to preserve it", or like James Joyce, whose reconstruction represents "an intense act of will" (124), but by destroying time, Falukner's prose being characterised by the **nonexistence of time**, through a style that on the one hand plays with modern techniques – stream of consciousness, for instance, mirror analogies, multiple perspectives -, and on the other hand, it uses several concepts from the Greek theatre, such as *Moira, diki, hybris, adikia, fronisis.* The tragic hero is reborn in a society of paradoxes: **modern** if we look at its chronology and if we compare it with the Ancient theatre, but **archetypical**, lacking the notion of "future", where all the events are related to the past, the only sequence of time that is real. As Sartre puts it, "*everything was."*(89)

Moreover, the tragic vision that we encounter in Faulkner's prose is typical to all Southern writers, Katherine Anne Porter referring to the "tragic feeling about the South" (Robert O. Stephens, 171) The past continues into the present, and the tradition, the code, or

the community, gives to the characters not only an acute sense of their limitation, but also a high-degree of self-awareness.

Quentin Compson is the tragic modern character, who glorifies that Southern *illo tempore*, with its traditions, mentality, and **honour**. He was raised in a frozen community, isolated from the present, full of stories that influenced his way of thinking. **The moral code** of the South is for him essential, because through it, he can bring the *sacrality* of the past, of that illo tempore, into the present that became profane; in here, the code plays the role of a ritual, being the one that annihilates time.

However, as Sorin Alexandrescu shows it, in Faulkner's prose, unlike other fictions that focus on myth, the time that is abolished is not the profane one, but the sacred one, and this abolishment leads to the beginning of History, which, in its turn, can be split, according to Robert Penn Warren into *history-as-action*, and *history-as-ritual*, the latter one being the quintessential of Quentin's thinking:

"Conversation turned to the question of what could be done to <<change>> things, even if for some people the desired change was, paradoxically enough, to change things back to their old unchangeableness; to escape, to phrase it another way, from *history-as-lived* back to *history-as-contemplated;* from *history-as-action* to *history-as-ritual*. But even to change back to unchangeableness would be a kind of change. There was, then, no way to avoid the notion of change; you had to take a bite, willy-nilly, of the apple from the mysterious tree that had sprung up in the Confederate garden." (Robert Penn Warren, 5)

The story narrated by Quentin Compson, in *Absalom, Absalom*, reveals the essence of the Old South. Although Quentin did not participate in the events presented in the novel, did not personally know the characters he is talking about, he is completely involved in the way he tells and analyses the story. His choice of this peculiar one to share with his roommate, and his own history that we know from *The Sound and the Fury*, reveals his futile attempts to cope with this "history-as-action", and to keep in his life, at the same time, the other one, the "history-as-ritual".

At the end of *Absalom, Absalom*, Shreve asks Quentin the following question: "**Why do you hate the South?**", at which Quentin says and thinks the followings:

"I don't hate it," Quentin said, quickly, at once, immediately; "I don't hate it," he said. "I don't hate it he thought, panting in the cold air, the iron New England dark: I don't. I don't! I don't hate it! I don't hate it!" (*Absalom, Absalom*, 378)

Why is Quentin so interested in the story of Sutpen, of Henry, and of Judith? Why did he go with Miss Rosa at Sutpen's Hundred? He is here the mediator between the writer and the reader. And, why does he show, in his retellings, so much passion? And from all the stories of the South, why did he choose this one?

The Southern world is built from different typologies, as Sorin Alexandrescu explains in his chapter dedicated to the structures of the characters, in his well-known book, *William Faulkner:* the aristocrat, the intellectual, the metis, the Negro, the Chickasaw Indian, the white trash, the Yankee, and the businessman. Quentin has never seen Sutpen, but the sense of **guilt** is the feeling that unites him with Thomas Sutpen and Henry – guilt towards breaking the code, or being unable to respect it, towards themselves or their families, towards the sins they committed. Their guilt is like Hemingway's iceberg: not at the surface, easily to be seen or understood by the people around them, and sometimes hidden so deep into themselves, that their own persons are incapable to grasp it - indirect, unconscious, often seen as self-pity than remorse, influencing their actions.

Quentin Compson, the one who narrates the events to his Canadian roommate, is somewhere between the image of the aristocrat, and the intellectual one. Although the writer himself affirms that none of the characters from *Absalom, Absalom* can understand completely Thomas Sutpen, because

"The old man was himself a little too big for people no greater in stature than Quentin and Miss Rosa and Mr.Compson to see all at once. It would have taken perhaps a wiser or more tolerant or more sensitive or more thoughtful person to see him as he was." (Fred Hobson, 190)

Quentin identifies in Sutpen his origins, and this character reminds him of the Old South, of the code, and of respectability, utopian ideas in which he blindly believes:

The aristocratic life of the leading Southern families established itself as a myth, a way of life that was seen as ideal, based on manners, culture, ceremony, but burdened with sin – that of slavery. It is this sin that creates a feeling of guilt in Southerners and consequently a feeling of guilt and a preoccupation with moral issues in Southern fictions. (Irina Burlui, 172)

As we have seen in *The Sound and the Fury*, he is obsessed with time and with the Southern puritan idealism, and in Sutpen's story he may indirectly see and search for his own loss of identity. As any aristocrat, Sutpen and Quentin are both characterised through conflicts of consciousness, through an old identity which is destroyed by the new world, and through a search of tradition, of respectability, of a way of ensuring the survival of the Code into the present. Although their plans were different, one of them (Quentin) trying to reach the innocence and the perfection that he thought he had in his childhood, and the other one (Sutpen) wanting to form a dynasty out of nothing, both of them had a peculiar design in their minds:

You see, I had a design in my mind. Whether it was a good or bad design is beside the point; the question is, Where did I make the mistake in it, what did I do or misdo in it, whom or what injure by it to the extent which this would indicate. I had a design. To accomplish it I should require money, a house, a plantation, slaves, a family – incidentally of course, a wife. (*Absalom, Absalom!*, 263)

On the other hand, Quentin is a shifted mirror of Sutpen himself: if Sutpen has no past, no fortune, and has to build everything out of nothing, Quentin had a past that is now haunting him, a prestigious name, a fortune in the remote past, and now, he does not have anything from the things that he used to have.

Moreover, Sutpen has to repress his personality, his impulses in order to create his dynasty; at the core of his self we discover the passion for hunting, the fights with the slaves, actions that characterise his "primordial lifestyle" (Sorin Alexandrescu, 197). Quentin's innocence is different from Sutpen's, but is still there: he wants to have the perfection of the South, he creates the image of an idyllic past, and he cannot bear the image of the present, the fall of Caddy, the decay of his family. By looking into Sutpen's history and flaws, he tries to depict and to understand the new way of thinking, the changes brought by the Civil War, the meaning of what happened to his country. Therefore, until one point, Sutpen represents for Quentin a reversed mirror; if one of them had nothing and struggled to achieve the perfection of the Old South – slaves, plantation, family -, the other one had all these things, but lost everything and has nothing. Both of them are searching for respect, for the old code, in different manners, having extremely different personalities, and neither of them can achieve their utopian goals.

Quentin Compson represents all that is left from the Sartois tradition. His family isolated itself from reality in various ways: Uncle Maury chooses liquor, as Quentin's father does, Mrs. Compson takes refuge in religion and invalidism, Benjy is isolated by nature in his idiocy, and Mr.Compson, before he completely declines in alcoholism, seeks forgetfulness in philosophy.

George Marion O'Donnell, in "Faulkner's Mythology", claims that

His world [Quentin's] is peopled with 'baffled, outraged, ghosts'; and although Quentin himself is 'still too young to deserve yet to be a ghost', he is one of them. (25)

From being a mediator, to a witness in Sutpen's story, Quentin searches on the one hand an explanation for the Southern history: is the Civil War and its loss God's punishment for people like Sutpen, as Miss Rosa says, or does History mean nothing, and nobody has control over destiny, which at the end will destroy everybody, as his father's nihilism points out? On the other hand, Quentin wants to understand this precise story in his struggle not to let his family share the fate of the Sutpens.

It was the world of these 'diffused and scattered creatures' in which Quentin Compson lived; and it was the effort not to be 'diffused and scattered' – to transform his own family's doom into the proportions of the world of Sutpen and Sartoris – that led to his death. But it is significant that it should be Quentin through whose gradual understanding the story of Sutpen is told, and that it should be Quentin who watches the final destruction of Sutpen's house. For Sutpen's tradition was defective, but it was not formalized as Quentin's was; and his story approaches tragedy." (George Marion O'Donnell, 26-27)

The image of the aristocrat has changed in time; from the paradisiacal depiction of it, before the war, to the heroic one, during the war, and the dramatic one, "evoking a lent, but unavoidable historical disappearance". (Sorin Alexandrescu, 214) Quentin, like Sutpen, is an aristocrat who desperately clings to the first images of this type. Unlike Sutpen, however, who has with people always an "I-it" relation, and never an "I-Thou" one, as Hyatt Waggoner claims in "Past as Present: *Absalom, Absalom!"*, that Quentin obsessively has in his mind his relation with his sister, Caddy. Because of his inner conflict and his feelings of guilt, he pays special attention to the story of Henry Sutpen, the only character from the novel that he has fugitively met and whose words obsess him: "And you are - ?" "Henry Sutpen." "And you have been here - ?" "Four years." "And you came home - ?" "To die. Yes." (*Absalom, Absalom,* 373)

Cleanth Brooks, in "History and the Sense of Tragic: *Absalom, Absalom!*" emphasises the importance of Henry for Quentin:

In view of what we learn of Quentin in *The Sound and the Fury*, the problem of incest would have fascinated him and made him peculiarly sensitive to Henry's torment. Aside from his personal problem, however, Sutpen's story had for Quentin a special meaning that it did not have for Shreve." (200)

Quentin's and Henry's actions are bond to their feelings and memories related to their sisters, Caddy, and respectively, Judith. Both of them try to protect the honour of their sisters, so that they could respect the moral code within themselves, and this protection leads sometimes to paradoxical situations: for instance, Henry, as Shreve and Quentin explore the story, has hoped that time would solve his dilemma, hoping that the war would bring a change, or that Charles would change his mind. As it results from the novel, Henry's radical problem was not the incest, but the fact that Charles was an octoroon. For him, as for the Old Southern mentality, as for his father, it was impossible to conceive and to accept the mixture between these two races, white and black. For Quentin, on the other hand, the incest has another role. In order to protect his sister, he falsely confesses to his father that Caddy's child is his, so that he could retrieve their lost innocence: "It was to isolate her out of the loud world so that it would have to flee us of necessity." (*The Sound and the Fury,* 150)

Quentin's innocence is represented by his obsession with **honour**, his "vanishing point", as Sorin Alexandrescu puts it, around which everything gravitates. His *blind memories* are represented by the cocoon in which he was raised, where everything had sense, and where he had learnt to respect, more than his own life, the code. In both of the novels, Quentin plays the role of the **observer** and of the **reflector**. He is himself a mirror of what it used to be, multiplying the negative values.

The future for him becomes meaningless, without sense, filled with fatality. As he describes himself in *Absalom, Absalom*, he is a ghost of what he was, of the South, being

unable to cope with the reality of the present. His gesture of breaking his watch in *The Sound and the Fury*, as Jean Paul Sartre points out, was to have "access to a time without clocks" (88), to the surrealist past. The present without clocks becomes another broken mirror of the perfection of the past. The little Indian girl, for instance, brings into his mind several episodes of him and Caddy, shaping in an indirect way his responsibility for his sister's decline.

Quentin finds himself caught between two worlds: the world with the things that he thought were real, in which he blindly believed, and the world of decay, from which he wishes to escape. He is tormented by the *double blind* – "a situation in which no matter what a person does, he can't win" (201), as Gregory Bateson explains in "Steps to an Ecology of Mind". He is taught to believe in the Southern honour and prestige, to respect, but at the same time, his father claims that: "Women are never virgins. Purity is a negative state and therefore contrary to nature. Its nature is hurting you not Caddy and I said That's just words and he said So is virginity" (*The Sound and the Fury,* 97). Verbally, his father says that what happened to Caddy has no importance, and still, nonverbally, he is destroyed by Caddy's behaviour and he is indirectly killing himself through drinking.

Moreover, apart from being an aristocrat, Quentin, is also, up to a certain point, an intellectual, because of his inner conflict, of the contrast between his intentions: to save his family - and his accomplishments, his limited actions, his search for a code:

The intellectual is in the search of the code because he is convinced of its necessity in the modern world; he debates the existing codes, at integral types or individual survivors, but he easily opts to take over a whole existing code and to attempt to synthetize the existent ones. (Sorin Alexandrescu, 264)

However, is he a real intellectual? Does he study for himself or for his family's prestige? Gary Storhoff, in his essay "Faulkner's Family Crucible: Quentin's Dilemma", talks about the role of family in this character's evolution, stressing the fact that the "real" Quentin shows little interest for study: as a child, he "counts the minutes to the school day's dismissal", he wishes Jason to take his place at Harvard, and he is reprimanded by the dean for his lack of interest in lecture courses. Again, Quentin faces the double blind: on the one hand, his family demands from him academic success, on the other hands, their actions, his mother's love for Jason, preferring the pragmatism of this son, tells him, at the same time, that this success does not really matter.

The hubris of Quentin Compson is his attempt to go back to a blind *illo tempore*, which has never existed in his family. The relation that he has with his sister, although it is essential to this character, is another mirror for the image of the South during and after the Civil War, between appearance and essence.

The Old South's memories have moulded the present so much that for Quentin the only possible present would be a copy of the past, of the history-as-ritual. But Quentin cannot find this lost innocence again, and cannot renounce at it, being thus unable to cope with the meaningless of the new world in which he powerlessly finds himself. As Sorin Alexandrescu puts it, "The man is not the god's slave, but he is the slave either of his inner structure, or of his social status" (315). He becomes a slave of his own memories and his only escape is death.

Bibliography:

Primary sources:

- Faulkner, William, *Absalom, Absalom,* Vintage Classics, Great Britain, 2005.
- Faulkner, William, *The Sound and the Fury,* Vintage Classics, Great Britain, 2005.

Critical sources:

- Alexandrescu, Sorin – *William Faulkner*; Editura pentru literature universala, Bucuresti, 1969.
- Blöcke, Günter, "William Faulkner", in Robert Penn Warren, "Faulkner. A Collection of Critical Essays", Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, New Jersey, 1966.
- Brooks, Cleanth, "History and the Sense of Tragic: *Absalom, Absalom!"*, in Robert Penn Warren, "Faulkner. A Collection of Critical Essays", Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, New Jersey, 1966.
- Burlui, Irina, Ştefan Avădanei, Sorin Pârvu, *American Fiction*, Editura Universitatii Al I Cuza Iasi, 1988, vol 2, Chapter "William Faulkner".
- Faulkner, William, "Remarks on *Absalom, Absalom",* (University of Virginia, April 1957; Washington and Lee University in May, 1958), in Fred Hobson, Editor, William Faulkner's Absalom, Absalom: A Case book, Oxford University Press, New York, 2003.
- Kreyling, Michael, *Inventing Southern Literature*, University Press of Mississippi, 1998.
- Millgate, Michael, "The Sound and The Fury", in Robert Penn Warren, "Faulkner. A Collection of Critical Essays", Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, New Jersey, 1966.
- O'Donnell, George Marion, "Faulkner's Mythology", in Robert Penn Warren, in "Faulkner. A Collection of Critical Essays", Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, New Jersey, 1966.
- Pouillon, Jean, "Time and Destiny in Faulkner", in Robert Penn Warren, "Faulkner. A Collection of Critical Essays", Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, New Jersey, 1966.
- Sartre, Jean Paul, "On *the Sound and the Fury:* Time in the Work of Faulkner,in Robert Penn Warren, in "Faulkner. A Collection of Critical Essays", Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, New Jersey, 1966.
- Thompson, Lawrence, "Mirror Analogues in *the Sound and the Fury"* in Robert Penn Warren, "Faulkner. A Collection of Critical Essays", Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, New Jersey, 1966.
- Warren, Robert Penn, Introduction: Faulkner: Past and Future", in "Faulkner. A Collection of Critical Essays", Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, New Jersey, 1966.

TERMES ET CONCEPTS DE L'ECONOMIE VERTE

Ruxandra PETROVICI
FEAA, Université « Al. I. Cuza », Iasi, Roumanie

Abstract: The development of human society also fostered the division of labour. Described by Adam Smith as "the splitting up of a task into a number of processes and sub-processes and carrying it out by a person or a group of persons" to increase productivity, the division of labour had existed long before the concept of business organization and economic theories. People were unable to know or do everything therefore they had to specialize in a certain area in order to be efficient, be promoted and develop their field of activity. This specialization led to the setting up of almost closed professional groups that shared a certain professional language, behaviour and customs.
Unfortunately, in their development, people have destroyed the world around them, their environment. That is why there are nowadays "repairing" jobs and actions and a terminology which blends threatening effects and sustainable development proposals.
This paper will analyse the terminology in the articles of the "EconomieVerte" section and of the entire chapter, "Planète", published in the issue of Le Monde magazine which reviews the year 2012. It attempts to determine the economic and sustainable development concepts used in these articles, their linguistic and economic relationships.

Keywords: terminology, term, concept, economy, ecology, sustainable development, green revolution.

Menant une vie facile, patronnée, si non opprimée, par deux ordinateurs, une télé, plusieurs portables perdus dans des placards, plein d'électroménager, je rêve, comme beaucoup de monde actuellement, à la sortie de la crise et à une vie plus simple et plus harmonieuse.

J'ai trouvé dans une librairie la revue hors série publiée par le groupe de presse qui fait paraître le quotidien *Le monde,* revue qui fait le bilan de l'année 2013 dans les domaines de l'économie et l'environnement, en affichant explicitement le slogan "austerity, that's enough".

Les gens protestent contre la réduction des emplois et des salaires, en réclamant le retour, le plus vite que possible, à la bien connue société de consommation, sans paraître se rendre compte du fait que la société et même la planète souffrent par leur désir de bien vivre.

En quête de solutions pour nous tous, pas seulement pour une minorité, soit des protestataires, soit des favorisés, je suis allée directement à la section *Economie verte*, section ayant comme titre le terme économie verte, défini par l'ONU comme « une manière écologique de faire des affaires », et qui entend réconcilier croissance et nature (Bernard Duterme, Economie verte : marchandiser la planète pour la sauver ?, www.centri.be). Cette section comprend quatre articles: *La transition écologique promise se fait attendre* (Marie-Beatrice Baudet), *Notre-Dame-des colères* (Rémi Barroux et Yan Gauchard), *Les défis de la LGV Lyon-Turin* (Sophie Landrin) et *L'économie circulaire balbutie* (Rémi Barroux). Les articles sont pauvres en solutions mais riches en alertes écologiques: feuille de route gouvernementale peu "verdie", dangers sanitaires du carburant, substance cancérogène avérée, saturation du trafic passagers et artificialisation des sols, transition écologique attardée, déboisement du terrain pour construire un aéroport, contestation des écologistes contre le projet transalpin de transport mixte fret-voyageurs. Seul l'article de Remi Barroux,

qui nous attire l'attention que "l'économie circulaire balbutie", pose le vrai problème de l'économie d'aujourd'hui, "le volume en augmentation des ressources : minéraux, bois, métaux, combustibles fossiles et biomasse, matériaux de construction" en parlant des concepts qui devront devenir des solutions pour l'avenir: activité dans un écosystème où presque rien ne se perd, écologie industrielle où les déchets des uns sont les matières premières des autres, économie circulaire, équilibre entre la croissance et la préservation des matières premières, moins consommer et moins gâcher, efficacité énergétique, maîtrise de l'énergie, économie sur long terme, réduction des pressions sur l'environnement, énergies renouvelables, solaire et éolienne, croissance verte aux coûts abordables.

Cette section *Economie verte* fait partie d'une section plus ample, *Planète*, composée des sous-sections *1. Climat, 2. Energie, 3. Economie verte, 4. Santé, 5. Biodiversité*. Elle semble conçue comme une cible, le cercle extérieur comprend les sous-sections 1. *Climat* et 5. *Biodiversité* qui présentent les désastres irrémédiables avec lesquels on devrait vivre, le deuxième cercle comprend *2. Energie* et *4. Santé* et proposent des alternatives aux actions qui se sont avérées malsaines, le centre étant la solution, l'*Economie verte*. Elle semble se trouver au milieu du désastre, mais c'est le but à atteindre pour *gagner*, pour regagner la vie de la planète.

Le **terme** d'*économie verte* est réalisé par l'association du substantif *économie* et l'adjectif féminin *verte*.

Conformément au Dictionnaire d'économie et sciences sociales, p. 145, « le mot économie vient du grec oïkonomia (de oïkos, la maison et de nomos, la loi, les règles). Etymologiquement, l'économie désignait donc les règles de conduite de la maison. Il s'agissait de la science de la vie domestique privée par rapport à la politique dont l'objet était la gestion de la cité) [...] On pourrait définir l'économie par l'ensemble des sujets dont elle s'occupe, la production, les échanges, la répartition, le budget d'Etat, etc. Elle étudie aussi « la manière dont les individus, les groupes, les sociétés utilisent les ressources rares en vue de satisfaire au mieux leurs besoins » et « indique les meilleurs choix possibles compte tenu des ressources dont disposent les agents économiques »

Le vert, « équidistant du bleu céleste et du rouge infernal, valeur moyenne, médiatrice entre le chaud et le froid, le haut et le bas » est, conformément au Dictionnaire des symboles (Chevalier, J., Gheerbrant, A., Ed. Laffont, Paris, 1982, p.1002), « une couleur rassurante, rafraîchissante, humaine [...] Le vert est la couleur de l'espérance, de la force, de la longévité (celle aussi par contre de l'acidité). C'est la couleur de l'immortalité que symbolisent universellement les rameaux verts [...]. Verte était au Moyen Ag la toge des médecins, [...] verte est restée la couleur des apothicaires, qui élaborent les médicaments. [...] Le vert garde un caractère étrange et complexe, qui tient de sa double polarité : le vert du bourgeon et le vert de la moisissure, la vie et la mort. Il est l'image des profondeurs et de la destinée. Ainsi on pourrait dire que l'économie verte est l'économie des acteurs économiques conscients de la rareté des ressources, qui veulent les utiliser de la manière à assurer la longévité de la vie sur la Terre.

Mais la réalité dit toute autre chose. Malheureusement le **concept** d'*économie verte* n'est pas venu comme suite normale de l'évolution de la société humaine mais comme réponse précipitée à la constatation des effets menaçants de l'industrialisation et la technologisation de notre société, le réchauffement qui conduit à la sécheresse, qui, d'une part, endommage les productions agricoles et augmente les prix des denrées agricoles, incendie les surfaces forestiers, produit l'effet d' «îlot de chaleur urbaine» , réduit de plus en plus la banquise arctique qui joue un rôle central dans la distribution des précipitations en Europe, en Amérique du Nord et en Chine et d'autre part, provoque des typhons et des cyclones qui provoquent des dommages économiques et pertes de vies (*Climat*, Stéphane Foucart, *Une météo de plus en plus extrême*). De plus on a constate une montée du niveau

marin et l'effondrement des glaciers de l'Arctique de l'Ouest (*Climat*, Stéphane Foucart, *Un nouvel état des lieux en 2013*). Mais les causes de cette situation se retrouvent même dans le désir d'évolution de notre société. Les pays émergents qui se dépêchent à rattraper les pays du nord sont à l'origine de plus de la moitié des émissions de gaz de serre (*Climat*, Laurence Caramel, *Trois ans pour parvenir à un accord mondial*), en 2012, l'Union a échoué à reformer la quota de CO2, instrument de lutte contre le réchauffement, face à l'hostilité des industriels (*Climat*, G. Allix, *Peut-on encore sauver le marché européen du carbone ?*), l'augmentation de CO2 bouleverse le climat et altère les océans qui deviennent plus acides, la biosphère est à la veille d'une bascule abrupte et irréversible à cause de la croissance de la population humaine (*Biodiversité*, Stéphane Foucart, *Une crise irréversible de la biosphère ?*), les ressources s'épuisent, les sols et les océans deviennent infertiles (*Biodiversité*, Laurence Caramel, *Les ressources s'épuisent*), les arbres sèchent ou ils sont défrichés abusivement (*Biodiversité*, David Larousserie, Les forêts sont menacées d'embolie), les animaux sont chassés pour la fortune des déjà riches (*Biodiversité*, Catherine Vincent, *Un triste record pour le braconnage des éléphants*), la surpêche décime les eaux européennes (*Biodiversité*, Martine Valo, *Pêche : la reforme avance*), les abeilles meurent ou perdent le sens de l'orientation à cause des insecticides utilisés dans l'agriculture intensive (*Biodiversité*, Martine Valo, Sale temps pour les abeilles), les plantes et les animaux migrent vers le nord, poussés par le réchauffement climatique mais avec un certain décalage (*Biodiversité*, Catherine Vincent, *Oiseaux et papillons mettent le cap au nord*),les loups qui retournent dans les forêts, considérés comme symboles de la biodiversité retrouvée, sont chassés par les bergers (*Biodiversité*, Catherine Vincent, *L'impossible cohabitation entre loups et éleveurs*), l'Amérique du Nord espère devenir le premier producteur mondial de pétrole (*Energie*, Marie-Beatrice Baudet et Sylvain Cypel, *Gaz et huile de schiste, l'eldorado américain*), l'énergie nucléaire pose des problèmes de stockage de l'eau contaminée (*Energie*, Philippe Mesmer, Le Japon prêt à relancer la nucléaire). Mais quand même la Belgique se prononce pour l'abandon progressif de l'atome d'ici à 2025 (*Energie*, Pierre le Hir, *La sortie de l'atome se fissure*), la France s'engage à fermer deux vieux réacteurs d'ici à la fin de 2016 (*Energie*, Pierre le Hir, *Compte à rebours à Fessenheim*), on propose des énergies alternatives, solaire et éolienne (Energie, Pierre le Hir, *La guerre du solaire aura bien lieu*) mais non sans problèmes (*Energie*, Grégoire Alix, *Vent contraire sur l'éolien*), on essaie de renoncer aux agrocarburants (*Energie*, Pierre le Hir, *L'Europe freine les agrocarburants*). On lance l'alerte sur les risques sanitaires et environnementaux de l'industrie chimique et pharmaceutique (*Santé*, Stéphane Foucart, *Europe : année noire pour les conflits d'intérêt*) et des gaz d'échappement (*Santé,* Sophie Landrin, *Le diesel, désastre sanitaire*). On condamne la destruction des forêts par les industries qui utilisent l'huile de palme (*Santé,* Gilles van Kote, *Bataille autour de l'huile de palme*), la consommation du maïs transgénique (*Santé,* Stéphane Foucart, *OGM : le coup de tonnerre Séralini*) et finalement on parle des nouveaux moyens de vaincre le sida (*Santé,* Paul Benkimoun, *De plus en plus de moyens pour vaincre le sida).*

Ainsi on pourrait dire que la terminologie de l'économie verte comprend des termes menant aux désastres déjà existants et aux solutions pas encore trouvées, plutôt espérées.

La terminologie est définie par l'ISO (1990, ISO 1087) comme « l'étude scientifique des notions et des termes en usage dans les langues des spécialités », en considérant la langue de spécialité comme un sous-système linguistique qui utilise une terminologie et d'autres moyens linguistiques et qui vise la non-ambiguïté de la communication dans un domaine particulier.

Silvia Pavel et Diane Nolet (2001) donnent une définitions plus raffinée en considérant que « la terminologie est une branche multidisciplinaire de la linguistique appliquée qui étudie les concepts et leur représentation en langues spécialisées » et que son« étude emprunte de nombreux éléments théoriques et pratiques aux disciplines consacrées à la description du

savoir, à son organisation et à sa transmission », des sciences cognitives, la formation et la description des concepts, la représentation et la transmission du savoir, de la philosophie de la science, l'étude raisonnée des objets et des concepts scientifiques, de la linguistique, la formation des termes, traits et changements sémantiques, de l'informatique, la création et gestion de bases de données, l'analyse de corpus, le traitement du langage naturel et la gestion du contenu.

Les terminologues de l'école de Vienne ont adopté le triangle sémiotique *objet-concept-signe***.**

Les terminologues canadiens différencient *mot-terme-concept.*

En langue de spécialité, le *terme* (Pavel S., Nolet D.) ou l'unité terminologique est « une unité linguistique composée d'un ou de plusieurs mots, systématiquement associée à la même définition du *concept* qu'elle désigne dans un domaine donné » . Le *concept* spécialisé (Pavel S., Nolet D.) est « reconnu dans un domaine donné par le même ensemble de caractéristiques qui le décrivent dans tout corpus textuel le concernant, par une définition qui le distingue des autres concepts et par sa constante association avec une ou plusieurs désignations. Il est lui aussi reconnu (Pavel S., Nolet D.) « grâce à sa constante association avec un ensemble de caractéristiques définissant le concept qu'il désigne à la différence d'autres. Cette stabilité sémantique du lien concept-terme est parfois appelée *degré de lexicalisation* et même *degré de terminologisation ».*

En revenant à l'article de Rémi Barroux, *L'économie circulaire balbutie,* qui semble contenir les termes les plus importants de l'économie verte, on a essayé de les classifier en *termes-constatations* : dangers sanitaires, substances cancérogènes, saturation du trafic passagers, artificialisation des sols, déboisement du terrain, pressions sur l'environnement ; *termes-alternatives* : mesures fiscales écologiques, gestion des déchets, gestion collective des ressources, maîtrise de l'énergie, énergies renouvelables, préservation des matières premières et *termes-solutions*: économie circulaire, écologie industrielle, croissance verte, emplois verts, écoconception des produits, économie à long terme.

On peut constater l'absence des mots-termes nouveaux crées. On voit plutôt des associations des termes déjà existants qui essaient de définir les nouveaux concepts.

Normalement le langage de spécialité vient après la pratique dans un certain domaine d'activité. Ici on a affaire à des concepts abstraits issus de la pure intelligence des gens qui se sont préoccupés des solutions écologiques à long terme sans renoncer à l'économie et à l'industrialisation actuelles. Ce sont plutôt des termes « rêvés ».

La vraie terminologie de l'économie verte pourrait se définir et se normaliser après la réparation des désastres produits par l'économie actuelle et par la pratique courante de l'industrie verte.

Bibliographie :

Gaudin, F., Socioterminologie, Duculot, Bruxelles, 2003

Lerat, P., *Les langues spécialisées*, PUF, Paris, 1995

Pavel, S., Nolet, D., *Précis de terminologie,* Ottawa, Translation Bureau, Terminologie and Standardization Directorate, 2001

Revue *Le Monde*, Le bilan du monde. Economie et environnement. L'atlas de 180 pays, édition 2013

RELIGION AND LITERATURE – PARADIGMS WITH IMPACT ON THE PRESENT SOCIAL MENTALITIES

Amalia-Florentina DRĂGULĂNESCU
Romanian Academy, Iaşi

Abstract: Nowadays religion and literature represent certain paradigms which have a real impact on social mentalities. Until now the literature was indebted to religious frame; in fact, there is a new tendency towards religiology, which englobes even the literature and all spiritual aspects and this could change the actual stream of mentalities. This work underlines the relations between literature and religion, in order to present their possibility to mould or to shape the global patterns after the postmodernism.

Keywords: religion, literature, religiology, postmodernism, social mentalities

Considerăm că cea mai importantă schimbare de paradigmă asupra mentalităților din secolul al XXI-lea, din mileniul al treilea deci, poate mai importantă decât cea declanșată odată cu prăbușirea turnurilor-gemene, din 11 septembrie 2001, are legătură cu atentatele teroriste care s-au produs în Franța și în genere, pe continentul european, începând cu data de 7 ianuarie 2015.

Dacă în cazul Statelor Unite, – deși nu trebuie minimalizat faptul că au fost aproximativ 3000 de victime – atacurile au fost coordonate asupra a ceea ce însemna un simbol economic și financiar, un simbol evident al puterii, în Europa, impactul asupra mentalului social a fost cu mult mai mare, dovadă și amplele manifestații ulterioare – estimate de către unii la 2-3 milioane de persoane. Iată că motivele legate de valorile religioase versus valorile libertății de exprimare (printr-un anumit tip de literatură) au dus la mutații considerabile în sfera mentalităților actuale. Demersul nostru se referă la un anumit impact pe care îl au două discipline corelative, *religia* și *literatura* în câmpul mentalului social, însă având în vedere complexitatea și mai ales dificultatea problematicii abordate, demersul va avea deocamdată un caracter mai degrabă fragmentarist, aflându-se în etapa preliminară a cercetărilor.

*

Dacă înainte vreme fenomenul religios avea o legătură mai directă cu literatura profană, astăzi există două tendințe principale – cea dintâi, care le disociază la modul absolut pe acestea, iar cea de-a doua care încearcă din răsputeri să le concilieze; ar mai fi și o tendință intermediară, care nu contestă relația dintre literatură și religie, însă acordă supremație când religiei, când literaturii. În afara faptului că aproape întotdeauna arta, în speță literatura, a fost asociată unui soi de *misticism*, referitor la relaționarea persoanei cu o entitate inspiratoare (în cazul artei), sau cu o divinitate călăuzitoare (în cazul religiei), apropierea de latura religioasă în timpurile noastre irumpe neașteptat în mijlocul celui mai pătrunzător secularism. Omul/ individul încearcă să reziste în fața unui anume imperialism numit în mod abuziv „occidental", sau chiar să îl înlocuiască, în parte, cu o apetență aproape irațională, – cvasi-inexplicabilă în mileniul al treilea, al tehnologiei exhibate –, pentru ceea ce se numea altădată *sacru*, însă un sacru mai degrabă difuz. De asemenea, devine inerentă asocierea Occident – secularism/ stat laic versus Orient – religiozitate/ stat religios, însă pe acest teren minat al noțiunilor trebuie să existe o anumită prudență teoretică, pentru că nu întreg Vestul este

„lumesc", şi nu toată lumea arabă, de pildă, este profund religioasă (vezi economiile arabe emergente), iar notaţiile pozitive sau negative nu pot fi aplicate automat fie asupra civilizaţiei occidentale desacralizate, fie asupra ţărilor „orientale" obscurantiste. De altfel, setea sau o anumită foame de religie sau de religiozitate se simte mai intens şi din cauza faptului că discursul politic se instituie din ce în ce mai mult ca o nouă religie, vechiul amvon fiind astfel substituit cu un pupitru al declaraţiilor oficiale – „Il est aujourd'hui de bon ton de parler du retour des religions, en invoquant le renouveau de l'Islam ou en célébrant le deuxième millénaire du christianisme. Or, ce grand spectacle ne fait que meubler le vide que laisse la perte de crédit des idéologies politiques." = „În zilele noastre este la modă să vorbeşti de întoarcerea la religii, invocând renaşterea Islamului ori celebrând al doilea mileniu de existenţă a creştinismului". (http://www.denoel.fr/Catalogue/DENOEL/Essais/De-l-inhumanite-de-la-religion).

Toate acestea trebuie aşadar gândite şi regândite, deci, prin prisma termenilor *identitate* şi *alteritate*. De la consideraţiile lui James George Frazer şi Mircea Eliade încoace se pare că societatea a fost infuzată de sacru, de religie, până în momentul intrării în scenă a *postmodernismului* (convenţional sfârşitul anilor `70) , care se află chiar în decursul unei crize de identitate. Dacă André Malraux, un literat (în sens larg), rostea celebra frază „Secolul XXI va fi religios sau nu va fi deloc", plină de ambiguitate, atunci se poate vorbi acum mai ales de *religiologie*, o noţiune având o sferă mai nouă şi în acelaşi timp mai extinsă: „Cette science de la religion que certains veulent appeler religiologie (*religiology*, comme terme, a été proposé il y a déjà plusieurs années), postule que la religion, ou mieux le *religieux* (car elle prétend déceler celui-ci dans des phénomènes non reconnus par le sens commun ou par les diverses sciences comme étant des «religions») possède des caractéristiques irréductibles, propres, et susceptibles d'une analyse particulière fondant ainsi une science ou du moins un savoir spécifique. On pourrait dire à cet égard que la science de la religion pourrait être comparée à une science de l'art; la connaissance de celui-ci non plus ne saurait se limiter aux conclusions fournies par une philosophie ou une psychologie de l'art, par exemple". = „Această ştiinţă a religiei pe care unii doresc să o denumească prin *religiologie* (iar ca termen fusese propus deja cu mai mulţi ani înainte), postulează că religia, sau mai propriu zis religiosul (căci ea pretinde să îl deceleze în fenomene mai puţin recunoscute de către simţul comun sau prin intermediul diverselor ştiinţe ca fiind religii) posedă caracteristici ireductibile, proprii, şi susceptibile de o analiză particulară întemeind astfel o ştiinţă sau cel puţin un *savoir* (o cunoaştere) specific/ă. Am putea spune că, din acest punct de vedere, ştiinţa religiei este posibil să fie comparată cu o ştiinţă a artei; cunoaşterea acesteia din urmă nu ar şti să se limiteze la concluziile furnizate de către o filosofie sau o psihologie a artei, de exemplu".

(Michel Despland, *De notre religion à notre religiologie*, revue „Relireligiogiques", 1995, nr. 11, p. 67 – http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no11/religion.PDF) Este foarte important însă că acest (mai) nou termen, de religiologie, implică o cunoaştere interdisciplinară.

Dacă urmărim câteva trăsături comune *literaturii* şi *religiei*, vom observa că acestea se referă în principal la cel puţin trei aspecte: a) relaţionarea cu inefabilul, indicibilul; b) medierea către transcendent; c) apetenţa pentru mistic, în sensul larg al termenului. În ceea ce priveşte deosebirile dintre acestea două, trebuie să avem în vedere perechea *exprimare a individualităţii creatoare* (în cazul artelor şi a literaturii) – *imersiune în mentalitatea religioasă*, până la confundarea dintre creator şi Creator. Scriitorul, de obicei, are un rol preponderent activ în societate, participând de cele mai multe ori, direct sau indirect, şi la dezbateri politice sau sociale, precum şi la difuzarea, generarea ori punerea la îndoială a valorilor sau opiniilor contemporane (vezi cazul Panait Istrati), pe când *homo religious*, aproape în toate epocile, pare să fie mai degrabă un element pasiv, al cărui activism interior

poate schimba doar într-un interval mai mare de timp, pe termen lung deci, anumite mentalități ale societății (vezi cazul Papei Ioan Paul al II-lea/ Karol Woytila).

Încercând să surprindem interferențele sau divergențele dintre *religie* și *literatură*, trebuie să acceptăm și legitimitatea termenului de *literatură europeană*. «L'Europe n'a pas réussi à penser sa littérature comme une unité historique, et je ne cesserai de penser que c'est là son irréparable échec intellectuel», scria Milan Kundera în 2005. Într-adevăr, între omogenitatea literaturii europene și heterogenitatea acesteia, mai puternică pare să fie cea din urmă. Cu toate acestea, sub impulsul *Réseau européen Les Lettres Européennes*, încă din decembrie 2007 la nivel european, se militează pentru conștientizarea unității profunde a literaturilor europene și a necesității de a le înțelege pe fiecare în parte, în sensul acelui *Manifeste pour l'enseignement des littératures européennes*. Intrăm, fără să vrem, în miezul noțiunii de *multiculturalism*, și iarăși trebuie să decelăm între multiculturalismul european și celălalt, mai evident, cel globalizant. Și tot fără să vrem ne depărtăm astfel de perspectiva specială estetico-filosofică a demersului nostru printr-o abordare implicit socio-politică extinsă, fiindcă acest concept reclamă o anumită pulverizare și recunoaștere a identităților de grup.

Aruncând o privire sumară asupra literaturii din Europa, nu se poate să nu i se recunoască o anumită nuanță religioasă (ori, dimpotrivă, anti-religioasă), dar în orice caz relaționată cu sfera religiosului, de obicei mai pregnantă, cel puțin comparativ cu literatura americană (cuprinzând în oarecare măsură și pe cea latino-americană). Cât privește Orientul apropiat sau Mijlociu, aici lucrurile se situează altfel, în sensul că impactul religiosului funcționează la modul cotidian, inclusiv prin prezervarea unor tradiții specifice (de pildă, închinarea de cinci ori pe zi la divinitate, în lumea musulmană, și altele asemenea). Se impune, în acest context, luarea în considerare a unei alte axe de comprehensiune a raporturilor dintre religie și literatură, și anume aceea mai vastă referitoare la *tradiție* versus *modernitate*. Este de la sine înțeles că sfera religioasă este mai susceptibilă la păstrarea cu strictețe a tradiției, pe când cultivarea literaturii e înclinată adesea către o modernitate mai ales declarativă, dacă nu manifestă. Punctul de convergență însă dintre cele două aspecte este explicat de către Mircea Eliade, când afirmă despre *homo religiosus* că se deschide spre lume, trăind în mijlocul acesteia: „*Deschiderea* spre Lume îi îngăduie omului religios să se cunoască şi în acelaşi timp, să cunoască Lumea, iar această cunoaştere este pentru el nepreţuită, pentru că este *religioasă* (Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, Humanitas, 1995, pagina 125).

De la *religie* la *literatură* trecerea se face, desigur, prin intermediul *mitului*. Există riscul ca acest subiect, *mitul*, să apară ca un concept perimat în timpurile noastre moderne, și cu toate acestea lucrurile stau exact invers. Pentru societatea europeană/ occidentală (deși aceste două tipuri nu se suprapun perfect), comoditatea mentalului indivizilor acaparați de tehnologie, cufundați în consumerism și reclame percutante, aproape că distruge vreo posibilă înclinație către cele superioare, către vreo posibilitate de a concepe lumea și prin alte mijloace decât cele palpabile. Cu alte cuvinte, celebra definiție eliadescă – „mitul este o istorie sacră" – printr-o operație reductivă, la propriu, face referire mai întâi la confruntarea individului cu istoria, mitul devenind deja istorie, la modul negativ, și nici măcar atât, adică fiind dat uitării, golit de esență, paradigmă fără o semnificație clară. Iată că paradoxal, mitul însuși devine doar un mit, și poate că tocmai de aceea reîntoarcerea la origini, *c'est-à-dire* la religie, devine stringentă pentru anumite persoane sau societăți. De altminteri, mai toate religiile au creat la rândul lor alte nenumărate mituri, ca reacție de apărare sau în completarea celor vechi. Astăzi asistăm la elaborarea și dezvoltarea unor (așa-zise) mituri urbane, moderne, care exprimă necesitatea de a umple un gol resimțit mai ales în postmodernitate, când *demitizarea* reprezintă cuvântul de ordine în toate domeniile. Rămânând în cadrul cuplului inițial discutat *religie-literatură*, totuși această deconstrucție a miturilor nu a condus în mod necesar la multiplicarea creațiilor literare de valoare, ci dimpotrivă.

„Mitul este substituentul sărac în adevăr, dar spectaculos în reprezentare a întrebărilor cu privire la geneză, în sens larg. Acesta este produsul unor formațiuni culturale destul de evoluate pentru a descoperi necesitatea unor răspunsuri existențiale, dar insuficient pregătite pentru a discerne realitatea obiectivă de subiectivismul dorit prin rezolvarea mitică. Putem spune că mitul și gândirea mitică fac parte din copilăria societății umane, în care definirea binelui și răului au corespondent demiurgic". (http://www.scientia.ro/qa/10456/ce-este-mitul-avem-nevoie-de-mituri). Această încercare de definire este doar în parte adecvată, pentru că adevărul nu este numai monopolul religiei, literaturii (ori științei), iar asocierea cu vârsta copilăriei este pertinentă doar dintr-un punct de vedere cronologic, și nu reflectă gradul de evoluție mentală a civilizației umane (vezi și Vassilis Vitsaxis, *Mitul*).

Facem o paranteză, însă nu întâmplătoare, în legătură cu criza actuală a literaturii românești, care, oscilând între apetența integrării la propriu în Europa și prezervarea propriilor trăsături, așadar în cadrul unei literaturi *europene*, încearcă totuși să renunțe la mărcile sale anterioare definitorii, inclusiv la nuanța religioasă, în sensul larg al cuvântului, ori la cea mai strict balcanică, adoptând un modernism strident, de fațadă, și de cele mai multe ori inautentic. Este, în alte forme, ceea ce remarca mai demult (acum vreo 50 de ani) și savantul menționat, despre – de pildă – sensibilitatea religioasă urbană sau intelectuală: „Experienţa lor religioasă nu mai este *deschisă* spre Cosmos, fiind una strict personală; mântuirea este o problemă între om şi Dumnezeul său; în cel mai bun caz, omul se recunoaşte responsabil nu doar în faţa lui Dumnezeu, ci şi în faţa Istoriei. Cosmosul nu mai are însă niciun loc în relaţia om-Dumnezeu-Istorie, ceea ce înseamnă că Lumea nu mai este simţită, nici măcar de creştinul autentic, ca o lucrare a lui Dumnezeu" (Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, Humanitas, 1995, pagina 134).

Capacitatea omului de a se dedica trup și suflet unei religii este înțeleasă în ultimul timp, mai ales pentru *lumea orientală*, ca un fel de datorie. Pentru că, în ultimul timp, a suscitat interesul întregii lumi, vom lua în considerare cazul societății și literaturii algeriene, înglobate și aculturate până la un punct de către societatea franceză. Mai întâi, trebuie să specificăm că după cel de-al doilea război mondial, numeroși musulmani au devenit imigranți ai statului francez, proveniți mai ales din Africa de Nord, și cu precădere din Algeria, pentru era nevoie de mână de lucru adecvată pentru reconstrucția țării. Introducerea culturii și religiei algerienilor, dar și a altor tradiții a reprezentat începutul unei schimbări majore a dinamicii peisajului religios, islamul a devenit o religie importantă și practicată pe scară largă, estimându-se că există aproximativ 5 milioane de musulmani în Franța, unii dintre ei practicanți, iar alții doar la modul cultural. Astfel, numărul lor continua să crească, iar influența asupra societății franceze să se dezvolte. Acest lucru face să se adâncească impresia de *alteritate* pe care o provoacă islamul și să adâncească distanța față de/ pentru francezii non-musulmani. Imaginea celuilalt, a străinului, se conturează mai ales din cauza a trei chestiuni stringente: a formării imamilor, un fel de dascăli ai islamiștilor, din cauza lipsei locurilor de rugăciune, dar și a purtării în continuare de către femei a vălului islamic. Așadar, cu toate că islamul este opus, într-o anumită măsură societății tradiționale catolice, a devenit foarte bine încorporat în organicitatea socială franceză. (https://collab.itc.virginia.edu/access/content/group/3773a2c7-fc6b-4fc9-b6fd-914f2b55ef1c/02_projets_des_etudiants/Religions_et_laicite/Religion_et_Laicite/Islam.html)

Ne abținem aici să facem analize sociologice stricte; ne interesează doar în ce măsură *religia*, precum și *literatura*, sunt modelatoare ale mentalităților; de asemenea, nu vom porni nici la hermeneutica propriu-zisă de texte literare, însă vom aminti cazul scriitorului Albert Camus (și scrierile sale), francez născut în Algeria, permanent scindat între apartenența la o patrie de mâna a doua (second-hand) și un dor nedefinit de față de o țară originară. În acest ultim sens, trebuie înțeles și înclinația omului religios pentru un teritoriu care îl depășește, teritoriul sacrului sau transcendent.

În prozele sale, *Străinul, Ciuma, Omul revoltat*, Camus susține și o idee subiacentă, cea a *exilului* ca paradigmă a căutării identității – „S-a spus, de exemplu, că exilul reprezintă pentru un scriitor o nefericire şi totodată că reprezintă o fericire. Că este o ruptură gravă în destinul lui şi că este o nouă şansă în carieră. Că este o desţărare şi că este descoperirea unei lumi noi. Că îl frustrează, despărţindu-l de limba maternă, şi că îi permite revelaţia unei limbi noi. Şi aşa mai departe. Aceste definiţii contradictorii ne îndeamnă să tragem concluzia că nu există de fapt exil, ci numai exilaţi. Altfel spus, exilul se trăieşte exclusiv pe cont propriu. Câte experienţe individuale, atâtea definiţii". (Nicolae Manolescu, *Ce este exilul?*, „România literară", 2011, nr. 24 – http://www.romlit.ro/ce_este_exilul). În *Străinul*, metafora *soarelui* orbitor devine reprezentativă pentru statutul alterității, pentru trecerea între două lumi reprezentative. Apoi, Franța este privită totuși într-o manieră ambivalentă, accentuându-se spaima alterității, de exemplu într-o convorbire cu o femeie arabă: „I-am mărturisit că stătusem cândva acolo şi m-a întrebat cum e. I-am spus: E murdar. Sunt porumbei şi curţi întunecoase. Oamenii au pielea albă.", adaugă scriitorul cu oarecare detașare, ca și cum el nu ar aparține rasei albe sau i-ar fi teamă să o recunoască. Totodată, este surprinzătoare antiteza dintre conotațiile mizeriei interioare și puritatea intrinsecă, subînțeleasă, a rasei albe.

Exotismul este un alt element care intensifică relația *alteritate – identitate*, în sensul următor: „Am coborât la periferia Algerului. Plaja nu este departe de staţia autobuzului. Dar a trebuit să traversăm un mic platou care se înalţă deasupra mării şi coboară apoi spre plajă. Era acoperit de pietre gălbui şi de tufe albe de aişor, profilate pe albastrul, care devenise încă de la acea oră intens, al cerului. (…) Am mers printre şiruri de vilişoare cu garduri verzi sau albe, unele tupilate cu verandele lor sub tamarisc, altele golaşe, printre pietre. Încă înainte de-a ajunge la marginea platoului, puteai zări marea nemişcată şi mai departe peninsula somnolentă şi masivă în apa limpede. (…) Şi am văzut, foarte departe, un mic vas pescăresc care înainta, imperceptibil, pe marea strălucitoare. Maria a cules câţiva stânjenei de piatră. De pe panta care cobora spre mare, am văzut că lumea începuse să se scalde" (Albert Camus, *Străinul. Ciuma. Căderea. Exilul și împărăția*, Editura Rao, 2013, pagina 22). Printre altele, misterul exotismului este definit de către Victor Segalen ca fiind „reacţia vie şi curioasă a unei individualităţi puternice împotriva unei obiectivităţi căreia îi percepe şi degustă diferenţa", aici interferându-se în suficientă măsură cu propensiunea devoțiunii religioase.

Tensiunea acumulată înlăuntrul sinelui, scindat între dorința de a aparține altei lumi, poate mai civilizate, și deliciile pe care le oferă peisajele algeriene sunt reflectate într-o modalitate singulară la acest scriitor – „Era aceeaşi explozie roşie. Pe nisip, marea răsufla cu toată respiraţia rapidă si înăbuşită a valurilor ei mici. Mergeam încet spre stânci şi simţeam cum mi se umflă tâmplele sub razele soarelui. Toată căldura se proptea în mine şi se împotrivea înaintării mele. Şi, de fiecare dată când simţeam vasta ei răsuflare caldă pe obraz, strângeam din dinţi, strângeam pumnii în buzunarele pantalonilor, mă încordam din tot trupul ca să învingsoarele şi toată această beţie opacă pe care o abătea asupra mea. La fiecare sabie de lumină ţâşnită din nisip, dintr-o scoică albită sau dintr-un ciob de sticlă, maxilarele mi se crispau. Am mers multă vreme" (Albert Camus, *Străinul. Ciuma. Căderea. Exilul și împărăția*, Editura Rao, 2013, pagina 30).

Am selectat doar aceste două ample fragmente din prozele lui Albert Camus, deoarece aici intervine și *hibriditatea/ hibridizarea*, în ceea ce privește mentalitatea respectivă, proprie literaturii post-coloniale. Pe de altă parte, literatura imigranților descrie creațiile literare ale scriitorilor cu asemenea *background* și experiențele acestora din noua patrie în termeni de tratament și acceptare de către populația locală. Acest termen poartă unele conotații negative pentru că scriitorii cunosc minimalizarea într-o oarecare măsură a operelor și eforturile lor care sunt văzute precum o literatură de tip marginal. „Clearly, literature cannot be but an intercultural historical phenomenon of mutual artistic and other influences from several cultures, of mutual interactions of artistic expression produced in different cultural

circumstances, and thus of mutual reception of Otherness" = „În mod clar, literatura nu poate fi decât un fenomen istoric intercultural, cuprinzând influențe artistice reciproce din diferite culturi, de interacțiuni reciproce de expresie artistică produse în diferite circumstanțe culturale, și totodată de receptare reciprocă a *celuilalt*". (http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1088&context=clcweb)

Mai există, într-un alt plan, mai îndepărtat (cel puțin din punct de vedere geo-politic), cazul lui Salman Rushdie, scriitor indian cu un statut și cu un stil aparte, în care se împletesc întrucâtva metafizicul aproape mozaicat într-o manieră non-transcendentală, cu un soi de dialogism între sferele superioare și imanent, astfel încât se poate face, până la un punct, o legătură translatorie comparatistă, între acest creator și autorul romanului *Maestrul și Margareta*, Mihail Bulgakov, proză în care un anumit tip de supranatural se amestecă cu satira la adresa regimului politic sovietic. Dincolo de conotațiile considerate blasfemiatorii la adresa islamului din romanul *Versete satanice*, criticii literari au subliniat însă mai ales valoarea literară a acestuia. Așa după cum am menționat, în concluzie parțială, „[…] bucuria şi elanul cu care omul occidental a săpat chiar la baza *miturilor* (s. n.) care îi hrăneau ființa spirituală reprezintă o atitudine la fel de greșită ca și fanatismul care îi face pe radicalii islamici să ardă cărți şi să îi condamne la moarte pe autorii lor. Ambele atitudini sunt suficient de îndepărtate de *calea de mijloc* pentru a ne arăta, în toată hidoșenia sa, goliciunea spirituală a omului contemporan, manifestată fie prin negarea a orice nu poate fi perceput prin experiență directă (occidentalii), fie a tot ceea ce nu corespunde propriilor interpretări aduse unor trăiri care nu pot fi interpretate (musulmanii radicali)". (http://www.clubmistic.ro/51/Rushdie---Versetele-satanice-(arhanghelul-nebun-versus-demonul-sincer)/182).

Dacă postmodernismul în speță facilitează figurile negativității, în termeni precum alteritate, absență, aporie sau *celălalt*, atunci un anumit tip de cunoaștere catafatică se întâlnește atât în *religie*, cât și în *literatură*. „The ostensible function of these tropes is the disruption of logocentrism through the introduction of the indeterminate. However, by arguing that the 'metaphysics of presence' is all that exists in social communication, *alterity* can be reinterpreted as a metanarrative trope whose language and function repeat attributes previously defined by theology" = „Funcția aparentă a acestor tropi este discontinuitatea logocentrismului prin introducerea ideii de *nedeterminat*. Totuși, demonstrând că *metafizica prezenței* este tot ceea ce există în comunicarea socială, *alteritatea* devine o figură metanarativă al cărei limbaj și funcție reiterează atribute conturate cu mult înainte de către teologie".

(http://cadair.aber.ac.uk/dspace/handle/2160/4019)

Se pare că mare parte din ficțiunea postmodernă, cu stilul său ambiguu, funcționează ca o teologie deconstructivă prin negarea sistematică a altor prezențe tematice în text și vine să prezinte alteritatea ca pe o *dominantă* care acoperă mai toate ariile limbajului și ale ființei. Dat fiind aceste lucruri, această alteritate ajunge să exerseze într-un fel anumite puteri conceptuale arătând exprimări metafizice ale divinului: inefabilitatea, infinitatea, omnipotența, atemporalitatea, forța etică. Postmodernismul care, în oarecare măsură, eludează *religiosul*, supralicitând *literatura* în genere, devine auto-suficient și deviază, involuntar, către o altă paradigmă, *transmodernismul*, în care cele două evocate anterior sunt convergente, aceasta și pentru că „The religious and mystical references that often crowd postmodern fiction, therefore, support alterity's shift from the aporetic to the transcendent. By examining metaphysical alterity in postmodern treatments of character, death, allegory and history, the postmodern literature is a limited theological discourse that questions postmodern pluralism and populism" = „Trimiterile religioase și mistice care adesea populează ficțiunea postmodernă, în consecință, sprijină o anumită mutație a alterității dinspre aporetic către transcendent. Examinând alteritatea metafizică în termeni postmoderni referitori la *caracter*,

moarte, *alegorie* și *istorie*, literatura postmodernă reprezintă un discurs teologic limitat care pune la îndoială pluralismul și democratismul postmodern".

(http://cadair.aber.ac.uk/dspace/handle/2160/4019)

Deși s-ar părea că postmodernismul nu are absolut nicio legătură cu o categorie a *transcendentului*, totuși există numeroase semne camuflate ale necesității oamenilor de a găsi sau (re)descoperi, ori de a dimensiona altfel un iluzoriu *dincolo*, și ne referim aici la crearea unor profiluri virtuale, a așa-ziselor avataruri, de dependența față de jocurile interactive pe internet, sau chiar de blogurile personale, trimițând la *self-transcendence*, ori, mergând chiar mai departe, la adevărate angoase apocaliptice. Între o atitudine dominată de fundamentalismul religios și o alta, subsumată ateismului din zilele noastre, deosebirea nu este chiar atât de mare, pentru că ambele sunt caracterizate de un *absolutism* în ordinea impunerii unor trăsături definitorii pentru mentalitățile actuale.

În final, trebuie să accentuăm faptul că este nevoie mai ales de un dialog real între literatură și religie, deoarece acestea sunt motoarele care modulează partea spirituală a civilizației noastre galopante, globalizante. Mai este nevoie, de asemenea, de o critică constructivă la adresa exceselor impunerii forțate a religiilor, dar și a renunțării la modul absolut a aspectelor religioase, ca markeri ai identității naționale sau/ și culturale. (Astăzi asistăm iarăși la o campanie „educațională" furibundă chiar în România, prin scoaterea religiei din programa școlară, ca și cum religia în sine ar dăuna formării armonioase a personalității, și nu modalitatea defectuoasă în care se predă religia în școli).

Bibliografie

1. Robert Detweiler and David Jasper (eds.), *Religion and Literature*, Westminster John Knox Press, 2000, United States (e-book)
http://books.google.ro/books?id=klIvP2b5l0wC&printsec=frontcover&hl=ro&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
2. Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, București, 1995
3. Victoria Kahn, *The Future of Illusion – Political Tehology and Early Modern Texts*, University of Chicago Press, 2014 (e-book)

ELEMENTS OF AESTHETIC IDENTITY IN CHARLES BAUDELAIRE'S WORK

Simona-Andreea ŞOVA
''Al. Ioan Cuza'' University Of Iaşi

Abstract: Of course, it can't be a question of applying Charles Baudelaire (1821-1867) the label of symbolist poet. From a chronological point of view, he precedes the movement with so many years (he starts writing art criticism in 1845 and gives the most important part of his critical work between 1857 and 1861) – that he can only be considered a "precursor", term which however, on the other hand, does not entirely fit a writer of his value, with such an original critical force and sensibility; we see in him, rightly, one of the most important critics of the 19th century. The main share of his critical creation regards, of course, plastic arts and, although we can't say that he was a systematic theoretician, Baudelaire remains an important aesthetician and a literary critic of distinguished attire. It is also true that neither the aesthetic side, nor the critical one reaches the level of novelty and originality of his sensibility, a quality that makes a magnus parens of the entire modern poetry out of him.
It is because of the poet Baudelaire, that his aesthetical and critical writings drew so much attention: we must add that – with very few exceptions – neither the aesthetic, nor the criticism of Baudelaire is actually situated at the level of a rationalization of the poetics implicit in his proper creation. But Baudelaire's aesthetic plays nonetheless an important historical role in the transmission of certain romantic motives from the predecessors to the end of the 19th century, not the "romanticism" in the French meaning of emotionalism, of cult of nature and exaltation of the ego, but, sooner, the German and English inspiration doctrine regarding the creative imagination, the rhetoric of certain metamorphoses and the role – central, here – of the symbol.

Keywords: art, aesthetic, poetic vision, artistic experience, cultural identity.

Baudelaire's art criticism went on in parallel with his poetic explorations, inaugurating the modern research of poetry with the instruments of aesthetics. Benefiting from the romantic rupture, with the notion of gender, and retaking the romantic ideal of art synchronism – that of Delacroix, of Hugo and Wagner, Baudelaire will conclude that art, poetry, harmony, melody, sensuality and thinking, the heroism of modern life, reunited, must make a unitary whole in the great romantic artist. He does not conceive of poetry as being different, in its nature, from painting or music, but sees, on the contrary, in this poetic unity of different languages, an application and a confirmation of the aesthetic of analogy and correspondence, because not only "perfumes, colours and sounds answer each other", but also the arts themselves; the colours of painting, sounds of music, syllables, rhythms and allegories of poetry. Baudelaire's effort was directed towards the perfection of an aesthetic spirituality capable of founding a universal poetry in whose bosom verbal poetry is nothing more than a possible technical expression. In all which he wrote, we find the constant preoccupation for this problem: in poetry, prose, criticism, in "Les Fleurs du Mal" (1857, 1861), in "Petits poèmes en prose" (1861-1869), in "Curiosités esthétiques", the pages written about Delacroix, about Constantin Guys or Wagner, about Hugo, Gautier or *The pagan school*. How satisfied he was when he spoke of the poetry of the painting of Delacroix, of the poetry of the music of Wagner, of the poetry of the caricatures of Goya, next to which he put his verbal poetry to procure moments of delight for the poetry lover!

In the sonnet *Correspondances*, the poet denounces, it is true, an occult theory; in poetry, he resorts to synaesthesia, as if it were a simple analogy in the great dictionary of symbolism, in the same way in which he constantly resorts to comparisons between arts, characterizing paintings in musical terms, or musical compositions in visual images, without however confusing the specificity of arts or supporting their fusion. Although Baudelaire make free parallels between arts, stating, for example, that a poem by Gautier reminds him of a symphony of Beethoven[1], he does not bother to state that "the infringement of one art upon another" is a flaw[2] and that "any art must be sufficient for itself and, at the same time, must remain within its own, providential limits"[3]. At most, Baudelaire will admit that the tendency towards a fusion of the arts is a symptom of his era, which he considers decadent. "Arts aspire, if not to substitute each other, at least to lend one another new forces"[4]. Baudelaire understands Wagner's intention to bring each art to flourishing in its own terms, to produce the synthetic art of musical drama, which does not embody a fusion of the arts, but their working together for a common goal. When, in his article about Wagner, Baudelaire quotes his own sonnet *Correspondances*, he does nothing but justify, in this way, the verbal description made to the "Lohengrin" overture, in aerial light and analogies of white. However, we can't speak about the fusion of sense in his case; we are dealing with an art of translation, rhetoric of analogies in which metaphors, alternating among senses, plays just a minor part. The false idea, that this unique procedure represents the reference centre of the entire symbolism and its interpretation, as a clinical feature of those poets, made symbolism questionable, as decadent and pathologic.

But, in order to arrive at the understanding of this universal poetry, a poet like Baudelaire was necessary, obsessed with the faith in the original sin, which imposed the necessity of a spiritual perfecting. And as the sin lurks both art, as well as the soul, he committed himself with all resources to the feverish search of equivalences between art and the spiritual. Art must have a soul.

For Baudelaire, the "spiritual" is that "frontier world", where the work of art traces its existence in the contact and community of man with the supernatural, that is why the aesthetic form of spiritualism is supernaturalism, key words of art and of the soul, in the unity of their language, which is poetry, whether it's about verb or colour, rhythms or shapes. He had the aesthetic nostalgia of the spiritual, whether it's about painting, literature or music, law of the entire creation, of any creation. In his opinion, only through creation can one achieve the salvation of the spirit. Baudelaire rejects with irritation the term of "realism" – "a disgusting insult thrown before all analysts, a vague and elastic word which, for the rabble, means not a new method of creation, but sooner a minute description of the accessories"[5]. There are, says Baudelaire, two categories of artists. The realists, whom he prefers to name "positivists", are the ones stating: "I want to represent things as they are, or as they would be, presuming I wouldn't exist". The universe without man. The other, the imaginative artist, says: "I want to enlighten things with their own spirit, projecting their reflex on other spirits"[6].

And as art situates itself beyond nature, he declares that beauty is heterogeneous to the nature, which the artist must, on the contrary, subject to numerous magical operations, as the women does when she creates herself, through make-up, a beauty which nature did not give her. The entire aesthetic of Baudelaire is a development of this "eulogy of make-up" that

[1] Ch. Baudelaire, *L'art romantique,* 1962, p. 177.
[2] Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques,* 1962, p. 168.
[3] Ch. Baudelaire, *L'art romantique,* 1962, p. 129.
[4] *Ibidem*, p. 5.
[5] Ch. Baudelaire, *L'art romantique,* 1962, p. 399.
[6] Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques,* 1962, p. 284.

forms an important chapter in the article: "Le Peintre de la vie moderne", acknowledged to Constantin Guys, the painter of this beauty of artifice. Nature must be reduced to purity to be able to be lifted to spirituality. The artist must be a "perfect chemist in order to be able to metamorphose in gold the marsh offered by nature and by man, and to achieve through this, the dignity of the *holy soul*". We could say that the verse "Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte", which is part of the epilogue project for the volume "Les Fleurs du Mal", constitutes the most authentic testament of Baudelaire.

There is, in Baudelaire, an aspiration to mysticism, a belief that art, in its climaxes, means vision, ecstasy and, as such, a certain inspiration, a search – almost with the meaning given by Wordsworth – after "banks of time". As in the case of Edgar Allan Poe, there is an abyss between the accent placed on deliberation, lucid calculus, work and will, on one hand, and the striving for supernatural beauty, for an achievable childhood paradise and achieved only in the moments of ecstasy, on the other hand. But, overall, Baudelaire distinguishes himself from Poe (and even from himself at certain times), by the fact that he interprets beauty not as a vaporous ideal, but as an actual-human thing, even evil, satanic, bizarre and grotesque. Baudelaire's doctrine comprises, partly, an aesthetic of evil, a belief in the power of the artist to defeat any impediment, to overcome all obstacles, to reveal "the flowers" of evil[7]. But it means more: Baudelaire masters authentically the creative imagination, the subject-object dialectics, the rhetoric of artistic transformations, grounded on a theory of analogies, correspondences and universal symbols.

The artist must not accept the confusion between "gold" and "marsh", this sin of the world which is the aesthetic error, ignoring the conditions of the alchemist perfection, the perpetual attachment to the multiform illusions of a corrupt sensibility: imitations, sentimentalism, picturesqueness, realism, positive art, moralism, didacticism. This "parfait chimiste" must use purely spiritual techniques, experimental techniques with which he can discover or revive the soul, techniques subjected, for this, to a double law: the law of the supernatural and the law of art unity. Baudelaire embraces Heine's "supernatural" credo, from which he also quotes, in the sense that "the artist can't find all types in nature, but the most remarkable are revealed in his own soul, such as the innate symbolism of innate ideas"[8]. Here, Baudelaire can accept a credo, ultimately Neo-Platonic, in the interior model, in the vision of the "artist who dominates his model, such as the Creator dominates His own creation"[9]. This "supernatural" credo means, in practice, abhorrence towards the theories of naturalism and realism, flourishing at that time.

By knowing and studying profoundly the romanticism and by escaping its shortcomings, Baudelaire purifies his look and comes to reach an authentic supernature, that of Delacroix, of Maryon, of Legros, of Wagner or of Edgar Poe. But each artist produces his own super-nature, that is why Baudelaire subjects both the critic, as well as the painter, sculptor, musician, poet or novelist to the same requirement, the requirement of pure art, because only by purity can arts dominate their technical divergences and reach, by the correspondence of their languages, a common spirituality, that of art's own soul. That is why no divergence is found in Baudelaire between the experience of critic and that of poet, because both are based on the same aesthetic requirement supported on an experimental dialectics of lucidity and passion, of knowledge and admiration.

For this, the poet-critic opposes a total and absolute refusal to all aspects of aesthetic conformism; he refuses the plastic poetry and neopaganism, protests against moralism and

[7] See the projected preface to *Les Fleures du Mal*, 1925, p. 373.
[8] Quoted by Sainte – Beuve, in *Portraits littéraires,* volume 2, 1833, p. 256-257.
[9] Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques,* p. 108.

against the aesthetic of art's social utility, whom he provides a liberating potential. For him, poetics and spirituality have their primary source in these refusals. But in Baudelaire also the craving for the unusual manifests, a kind of reality which manifests itself simultaneously, after mysterious correspondences in the interior world and in the exterior world, and which is, in many ways, the shell of what is positive, natural or formal, unusual that at him identifies with the poetic that dominates "Les Fleurs du Mal" and explains the fascinating originality of the volume "Petits Poémes en Prose". It is a poetics of amazement that involves a poetics of the bizarre and of the unusual. Baudelaire will declare that "Beauty is always bizarre", because it contains some naïve, unwanted, unconscious bizarreness, which makes it stand out.

This poetics of amazement belongs to all arts, because they, in turn, belong to the same universal poetry, as was remembered before. The inexhaustible scope of the unusual, fantastic or ordinary, imaginary or real, is a true "forest of symbols", that triggers the free operation of dreaming and imagination, producing those "holidays of the brain" in each true artist, whether he is a poet, painter, musician, choreographer etc. Reaching universal valences, poetry will become a true "spiritual catharsis" that allows the artist to hear "the language of flowers and of mute things". Therefore, it comes to "pure art" and not to "art for art's sake", because it achieves, by a sort of absolute lyricism, direct communication with the interior of the soul.

Pure art operates an overcoming, beyond positive and useful, in order to reach poetic purity, beyond shape in order to reach a magical spirituality and beyond nature in order to reach supernaturalism. "In poetry and through poetry, in music and through it, the soul glimpses at the splendours beyond the grave". Only overcoming this screens that mask the clear-obscure of the soul (positivism, naturalism and formalism) to reach the discovery of the poetic paradise and the knowing of poetic anguish, which is not done by "art for art's sake", but only by "pure art", based on that absolute baudelairian refusal, art which can reach the supernaturalist magic.

Baudelaire is an intransigent of purity, he is painfully sensible to everything that surrounds him: firstly to the helplessness of a romanticism that forgot more and more that it must be before all a new way of feeling; to the abuses of the picturesque, whether it is fantastic, exotic, oriental or pseudo-dramatic; to the decadent romanticism, which a Louis Boulanger represents, or some small masters of historic painting such as Robert-Fleury.

The poet-critic will have to defend pure art on several fronts at once. He will use the work of Delacroix, a loner of art, as fortress of intransigency and of truth, and he will also rely on other loners, promoters of pure art such as Poe, Wagner, Daumier or Leryon.

One of the resorts of pure art is imagination, which occupies an important place in the baudelairian aesthetic as the "queen of faculties", the ordinator of the "brain holidays", the true supernatural paradise. Imagination establishes the unity between criticism and creation, between criticism and painting or poetry, as a queen of creation and queen of knowledge, at the same time, because it covers the entire spiritual, divine and satanic, comic and epopee, painting, theatre, novel and poetry. Only an aesthetic of unity, of spiritual totality, could satisfy Baudelaire. He started by discovering alone, in himself, than in the works of Delacroix, of Corot and of Théodore Rousseau, than Edgar Poe made him conceive it as a true doctrine, solid and undeniable.

Thus, starting from a simple aesthetic curiosity, native impulse, that became with the aid of the dandyism cultivated by him, conscience and will, started than looking for pure art, in an aesthetic universe that multiplied impurities and diversions, entertainments, in the Pascalian sense of the word, Baudelaire comes to have in the end the unitary and intransigent reference that establishes definitively *the order of Beauty.*

The aesthetic experience, ordered around the absolute power of imagination reaches thus admiration, which comes to cover the spiritual curiosity: itinerary without detour and

without deadlock, throughout which the great protagonists of supernaturalist literature will appear in the unity of their diversity.

But Baudelaire did not find his true spiritual brothers amongst the poets of the verb, with the exception of Edgar Poe, who came from abroad, but amongst the poets of music, of colours and shapes, with the entire range of possible admirations, on all registers of supernaturalism, from Wagner to Delacroix and to Constantin Guys, from Corot to Daumier, from Goya to Legros. He gathered in the profound unity of his spiritual nature the ampleness of his aesthetic universe, marked by the accuracy and originality of his critical judgments.

But for the achievement of this performance which would suddenly elevate him above the sterile polemics practiced with great pleasure by contemporaries, such as Delécluze or Planche, Gautier or Thoré, Baudelaire promoted, as a good spiritualist and conscientiously, the sacred principle of inter-subjective identification of knowledge, that of the reader or spectator with that of the spirit which dwells and breathes in the viewed, read or heard work, principle notice with much evidence in the modern criticism in certain critics such as: Thibaudet, Du Bos, Rivière, Raymond, Béguin, Starobinsky, Richard and others, as also George Poulet noticed in his speech "Baudelaire, précurseur de la critique moderne", held with the occasion of celebrating the centennial of the poet's death (*Journées Baudelaire*, Actes du colloque, Namur – Bruxelles, 10-13 Oct. 1967), in which he considered Baudelaire one of the founders of modern criticism.

What helped the poet-critic very much in realizing this identification in the ideal manner is the fact that he tastes the work which he was going to analyse both as a reader or artist, as well as a creator and, finally, as a critic, hence besides the direct identification at the level of the poetry or of the work of art, he also realizes a double identification: poet-object and critic-poet, his imagination no longer being satisfied with the rebirth or revival of interior life of another, it recreates it in the shape of correspondent feelings which the contemplation of another's past makes revive in him. The poetic identification act comes to a repeating, the happiness or unhappiness of another repeating itself in the poet – critic's thought and sensibility and finding here an equivalent expression force. If we also add the creator's intuitions – the scope of the spiritual provides them to him – we find ourselves in the presence of some equivalences pushed to perfection, equivalences that help establish, without reproach, the value of each analysed work. That is why in art criticism, translating the expression communicated by a painting does not mean repainting it in words, but expressing what it suggests, because the painting, as the poem, represents a system of suggestions to which the art or literature amateur must conform. Conformity and suggestion. "Baudelaire is the most original art critic of his time, because he is the only one who completely let be achieved in his spirit the effect wanted by the painter" (Georges Poulet, as quoted).

We could exemplify with the great study "L` Oeuvre et la vie d` Eugene Delacroix", in which Baudelaire speaks of the special quality of the emotion conceived in him upon seeing the master's painting, where he says that "Delacroix is the most suggestive of all painters, the one whose works …. make you think the most and remind the memory to a greater extent of already known poetic feelings and thoughts, but which he thought lost for ever in the night of the past". Actually, it is a question of identifying mnemonic life of the painting with that of the spectator himself. Baudelaire actually names Delacroix's work "a sort of mnemonics", because the painter's art targets to reach within the spectator's thought the exact reserve of his own memories; the spectator recognizes himself in the work of art, in a similar past with that evoked in the work.

Baudelaire appreciates very much the role of shape, as stimulus for the imagination. Defending the sonnet, it's Pythagorean beauty, he states: "it is when shapes constrains, that the idea gushes with more intensity. Any tone fits the sonnet, tomfoolery, gallant tone, passion, dreaming, philosophical meditation. We find here the beauty of metal and well-made

mineral. Did you not notice that a patch of sky looked at through the orb or between two chimneys, between two cliffs, an arcade etc … communicates a more deeper idea of the infinite, than an immense panorama seen from the crest?"[10]

In the same way, "rhetoric, as well as prosodies, doesn't represent arbitrarily invented tyrannies, but collections of rules demanded by the organisation of the spiritual being itself. And never did prosodies and rhetoric impede originality from being produced distinctly"[11]. But, while Baudelaire acknowledged the stimulating power of shape, for example of the sonnet, or of metric convention, he confers the term of "style" a depreciative intendment. Style, claims him, is "a foreign poetry, generally borrowed to the past", not "the natural poetic quality of the subject which asks to be extracted in order to be better brought forward in another manner"[12]. Ingres and Millet are criticized because they have "style": a distortion or a subterfuge, sooner, than actual creation. Baudelaire remains thus firmly on a middle position, which allows him to reject both the academic formalism, as well as the photographic naturalism. Art is not "idealization", because nature, although evil, must not be "purified" by abstraction or sentimentalization: sooner, nature is absorbed in the permanence of art, metamorphosis, symbolized, but not evaporated. At least, this is the newness of the Baudelairian poetic sensibility: the power to exorcise the ugly and the evil, so that "the horrible, artistically expressed, becomes beauty …. as rhythmed, cadenced pain, to fill the spirit with a calm joy"[13]. Sometimes, this power is conceived as the one of a momentary escape or a pure illusion. "The drunkenness of art hides the terrors of the abyss, because the genius can also play comedy on the side of the word"[14]. The clown condemned to death, in the superb execution of his role, never shows a sign which would betray his imminent faith.

The term "symbol" or the concept of "myth" don't occupy a prominent role in Baudelaire: "symbol", accidentally used in the context of the theory of correspondences and of universal analogy is, for the poet, applicable to an equal extent with the sense of allegory, cypher, hieroglyph and even emblem[15]. For Baudelaire, mythology is "a dictionary of live hieroglyphs, of hieroglyphs known to all"[16]. Baudelaire probative quotes the defence of the myth, done by Wagner[17], discussing the musical creation of the following composers: he sees in "Lohengrin" an analogy for the old story of Psyche, but avoids stating that at the bottom would be an actual literary derivation. The similarity of the two stories is "the sign of a common origin, the proof of an undeniable kinship, but with the condition of not looking randomly for this condition, but in the absolute principle and common origin of all beings …. the myth is a tree growing everywhere, in any climate, under any sun, spontaneously"[18]. However, there is no evidence that Baudelaire would have seen the centre of poetry or of his own poetry in the myth, however clear, he would have otherwise intuited its universality, the universality of its power of attraction, and however much he would have admired its use by Wagner.

Thus, once his necessary refusals were asserted and art's supernaturalist transcendence was defined, once the royalty of Imagination and the scope of pure art were clarified, the cult of shape re-becomes legitimate, but a shape, this time, as symbol of spirituality and as sign of the soul within the language. Baudelaire engages thus poetry in a new way related to the

[10] Letter to Armande Fraisse, 18th of February 1860, in *Correspondence générale*, 3rd volume, p. 39-40.
[11] Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques,* p. 283.
[12] *Ibidem*, p. 328.
[13] Ch. Baudelaire, *L'art romantique,* p. 172.
[14] *Le spleen de Paris*, p. XXVI, *Une Morte héroïque*; in the "Pléiade" edition, 1st volume, p. 452.
[15] Ch. Baudelaire, *L'art romantique,* p. 164 and p. 305.
[16] *Ibidem*, p. 354.
[17] *Ibidem*, p. 217.
[18] Ch. Baudelaire, *L'art romantique*, p. 229-230.

tradition of a poetry that was no more than a poetic ornament through the indissoluble unity of sign with sense, of the telling with the being. He focuses his attention on the search for poetic unity by elaborating a language which is beyond matter and shape and which constitutes a system of signs.

Answering to a universal symbolism, the poetry of the verb is thus placed alongside the poetry of the colour and the one of sound or shape, in a poetic unity of various languages that coexists within a universal poetry. At a certain point, Baudelaire formulates his ideal of "sympathetic criticism", when, for example, the critic is demanded the following: "in order to represent well the work, is thus necessary to get into the skin of the being thus created, to deeply sink yourselves in the feelings it expresses, to personally feel them so well, that it may seem to you that this could be about your own work"[19]. However, most of the times, in the practice of his literary criticism,, Baudelaire did not make any effort to acquire the aesthetic coherence or that sympathetic "getting into another's skin". He was contempt satisfying the requirements he previously formulated himself: "the best criticism is the one that is funny and poetic; not a cold and algebraic criticism, that, under the pretext of explaining all, knows neither hate, nor sympathy, and which voluntarily divests of any temperament … in order to be fair, namely to have its own reason for being, criticism must be biased, passionate, poetic, namely done from an exclusive point of view, but that concurrently opens as many horizons as possible"[20].

It's a matter of an ideal fit for the poet and for the creative artist: actually, in art criticism, as in many of his reflections about aesthetic, Baudelaire went much further in the direction of a coherent theory.

GENERAL ORIENTATIVE BIBLIOGRAPHY

1. Baudelaire, Charles, *Curiosités esthétiques, L'art romantique,* par Henri Lemaître, Paris, Classiques Garnier, 1962.
2. Cain, Jullien, *Baudelaire, critique d'art*, Paris, Firmin – Didot, 1957.
3. Castex, Pierre-Georges, *Baudelaire, critique d'art,* Paris, Société d'enseignement supérieur, 1969.
4. Poulet, Georges, *Baudelaire*, in "Étude sur le Temps humain",Paris, Plon, 1950.
5. Poulet, Georges, *Baudelaire, précurseur de la critique modern*, in "Journées Baudelaire", Actes du colloque, Namur – Bruxelles, 10-13 Oct. 1967.
6. Raymond, Marcel, *De Baudelaire au Surréalisme,* Paris, Corti, 1963.

[19] Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques,* p. 223-224.
[20] Ch. Baudelaire, *L'art romantique,* p. 172

TRADUCTION ET RÉFÉRENCE: ENJEUX PRAGMATIQUES ET NARRATOLOGIQUES DE LA TRADUCTION DES STRUCTURES COHÉSIVES DU FRANÇAIS VERS LE ROUMAIN

Raluca-Nicoleta BALAŢCHI
"Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The paper analyses the issue of translating cohesive constructions from French into Romanian in literary texts. Although at a first sight the translation of these elements should not raise any difficulty, the comparative analysis of the original and of the various translations shows that it is a level where the translator intervenes more than often, such practice having important consequences on a pragmatic and narrative level. The corpus of study is constituted by a selection of examples from Jules Verne's Round the World in 80 Days and three of the numerous Romanian translations.

Keywords: translation, text orientation, anaphor, coherence, narrative point of view children's literature.

Introduction

Considéré par les spécialistes verniens un roman clé pour toute l'œuvre de l'auteur, *Le tour du monde en 80 jours* a eu un destin traductologique qui confirme cette position privilégiée, car c'est le roman le plus traduit au monde. A la différence des autres romans publiés dans *Le Magasin d'éducation et de récréation*, il paraît d'abord en feuilleton dans *Le Temps*, seulement l'année suivante en volume chez Hetzel, n'étant donc pas dès le départ un livre adressé exclusivement à la jeunesse.

En langue roumaine, le roman *Le tour du monde en 80 jours* a bénéficié de très bons traducteurs surtout pendant l'époque communiste mais non pas de conditions éditoriales idéales. Après 1989, de nombreuses retraductions paraissent mais elles sont concurrencées par la réédition des anciennes versions notamment par celles du début du XX^{e} siècle.

Le profil des traducteurs est souvent responsable de l'approche du texte. Parmi eux, on trouve des écrivains pour enfants, comme Ion Pas qui, en dehors de ses écrits pour les jeunes était aussi rédacteur d'une revue adressée au jeune public. Radu Tudoran, l'auteur de la version roumaine la plus connue du roman que nous prenons pour corpus, est très bien connu dans la littérature roumaine comme auteur de romans d'aventures pour adolescents. Son intérêt pour les œuvres de Jules Verne – car il a traduit nombre d'autres romans aussi, s'explique peut-être aussi par le fait qu'il se passionnait pour la navigation et les voyages maritimes.

Comme il arrive souvent avec les textes destinés aux jeunes lecteurs, le roman a été soumis à diverses adaptations, en fonction de l'âge de l'enfant envisagé comme lecteur. Dans le contexte roumain, il a une vingtaine de traductions et adaptations, dont certaines sont fréquemment rééditées, ce qui est tout à fait logique pour un texte mondialement connu, et que les adolescents roumains retrouvent dans leur bibliographie scolaire. Moins logique est la pratique de la publication de textes sans données sur le traducteur, la paternité de la traduction restant dans le cas de la littérature de jeunesse toujours actuelle.

Puisqu'aucune analyse d'une œuvre traduite ne saurait avoir la prétention de l'exhaustivité, toute étude critique des traductions travaille avec des fragments. Néanmoins, pour que l'analyse ait des résultats pertinents et soit la base d'une généralisation des observations sur les stratégies traductives, il faut que les fragments/phénomènes analysés soient représentatifs pour l'œuvre/ l'auteur en question. Aussi allons-nous nous pencher dans ce qui suit sur des extraits significatifs pour l'œuvre en question.

Ironisé par ses contemporains et longtemps placé en marge de la littérature, redécouvert par les critiques et écrivains de la deuxième moitié du XX^e siècle, Jules Verne est un auteur qui ne cesse de fournir un champ de recherche riche et inédit, en critique littéraire, d'où l'intérêt de son étude pour l'histoire et la critique des traductions aussi. Véritable artisan du langage, Verne a nombre d'admirateurs parmi les romanciers contemporains qui apprécient son écriture originale (Georges Perec, Michel Butor). On peut ainsi parler d'une véritable redécouverte de Verne comme auteur du XIX^e détenteur d'un style et d'une logique romanesque digne de l'attention des critiques.

Les problèmes de traduction de son œuvre, discutés avec la méthodologie spécifique à la critique des traductions, sont d'ailleurs, pensons-nous, un excellent indice des particularités stylistiques du plus connu roman vernien,

En comparant l'original aux traductions roumaines du texte (la traduction canonique de Radu Tudoran et deux des retraductions d'après 2000, Iulia Bădescu et Andreea Dumitrache) on constate des divergences assez intéressantes entre les traducteurs au niveau morphosyntaxique, discursif et énonciatif. Le traducteur peut opérer des modifications importantes en fonction surtout de ce qu'il apprécie être les compétences de lecture de son jeune public (l'explicitation, l'ajout ou au contraire l'omission, la simplification syntaxique, la réorganisation des chaînes référentielles). La perspective narrative peut en être également affectée, la relation narrateur-narrataire étant soumise à une reconfiguration.

L'analyse de l'incipit du roman est d'habitude illustrative pour les stratégies de traduction du texte. Les premières phrases du roman, qui introduisent le personnage, ont une structure syntaxique complexe, car s'organisant sur plusieurs niveaux de subordination, proposant un ordre de mots marqué, avec détachement des compléments et recours à des parenthèses informatives. On observe une tendance à la simplification, car, là où c'est possible, on applique une réduction du niveau de complexité des phrases, en éliminant certaines subordonnées – notamment les relatives (voir la traduction de Radu Tudoran) et les remplaçant par des syntagmes. Les traducteurs roumains n'appliquent cependant pas la division des phrases longues, comme le font par exemple les traducteurs anglais du même roman.

Le déplacement de certains connecteurs a le rôle explicitant, marquant de manière plus nette les rapports logiques dans l'argumentation (déplacement en tête de phrase de *donc* par RT). Une certaine tendance à la standardisation est visible dès le début : la traduction de 2007 propose, pour la place marquée du COI *A l'un des orateurs*…la traduction par un Sprép (*După unul / Après l'un des …)* qui sont placés plus souvent en tête de phrase que les COI qui se contruisent en roumain à l'aide du cas datif.

Sur le plan du lexique, pour la dernière retraduction, le traducteur se met clairement dans la position d'un guide qui décrypte les référents (pour Saville-row on ajoute le mot *rue*, pour Burlington Gardens on ajoute le mot *immeuble*, pour la dénomination en anglais dans l'original Reform-Club on préfère, contrairement aux autres traducteurs et aux compétences que l'on pourrait présumer pour un enfant roumain contemporain, qui apprend l'anglais dès la maternelle, la traduction du nom de l'institution, au lieu du report : *Clubul Reformat*).

Certains artifices stylistiques des traducteurs comme l'incidente *pare-se/ semble-t-il*, là où les autres traducteurs ont intégré le verbe *sembler*, en suivant l'original, dans la subordonnée de concession, sont à associer, selon nous, à la notion de style personnel de traduction ou de subjectivité du traducteur – RT étant lui-même traducteur pour enfants.

Texte original:

En l'année 1872, la maison portant le numéro 7 de Saville-row, Burlington Gardens – maison dans laquelle Sheridan mourut en 1814 –, était habitée par Phileas Fogg, esq., l'un des membres les plus singuliers et les plus remarqués du Reform-Club de Londres, bien qu'il semblât prendre à tâche de ne rien faire qui pût attirer l'attention.

À l'un des plus grands orateurs **qui honorent l'Angleterre**, succédait donc ce Phileas Fogg, personnage énigmatique, dont on ne savait rien, sinon que c'était un fort galant homme et l'un des plus beaux gentlemen de la haute société anglaise.

Version Radu Tudoran

In anul 1872, casa cu numărul 7 de pe Saville-row, Burlington Gardens – casă în care în 1814 murise Sheridan – era locuită de Phileas Fogg, esq.[1] , unul din membrii cei mai ciudaţi şi mai remarcabili ai Reform-Club-ului din Londra, deşi el îşi dădea, **pare-se,** toată osteneala să nu atragă prin nimic atenţia asupra sa.

Deci, **unuia dintre cei mai mari oratori ai Angliei**, îi urma acest Phileas Fogg, personaj enigmatic, despre care nu se ştia nimic, decât că era un om foarte generos şi unul dintre cei mai frumoşi gentlemani din înalta societate britanică.

[1] Esquire – titlu de noblețe folosit în Anglia, atribuit oricărui om de cultură şi cu rang social.

Version Iulia Bădescu

In anul 1872, casa cu numărul 7 din Saville-row, Burlington Gardens – casă în care Sheridan murise în 1814 –, era locuită de Phileas Fogg, esq.[1] , unul dintre cei mai ciudaţi dar şi mai remarcabili membri ai Reform-Club-ului din Londra, deşi părea că nu face nimic special pentru a atrage atenţia asupra sa.

După unul dintre cei mai mari oratori care au făcut cinste Angliei, **a urmat** deci acest Phileas Fogg, personajul enigmatic, despre care nu se ştia mai nimic, decât că era un bărbat galant şi unul dintre cei mai frumoşi gentlemani din înalta societate engleză.

Version Andreea Dumitrache

In anul 1872, casa cu numărul 7 de pe **strada** Saville-row, în **clădirea** Burlington Gardens – casă în care în 1814 **a murit** Sheridan – era locuită de Phileas Fogg, unul din membrii cei mai neobişnuiţi şi mai însemnaţi Clubului Reformat din Londra, deşi părea că se chinuieşte să nu atragă cu nimic atenţia asupra sa.

Unuia dintre cei mai buni oratori acare fac onoarea Angliei, îi urma, deci, acest Phileas Fogg, personaj enigmatic, despre care nu se ştia nimic, decât că era un bărbat foarte galant şi unul dintre cei mai prezentabili domni din înalta societate engleză.

A côté de la standardisation de l'ordre des mots, on observe également la stratégie d'explicitation des rapports de subordination, comme dans l'exemple suivant repris de la même première page du roman, où l'on explicite le rapport de concession laissé implicite dans l'original par l'ajout soit de *deşi/ bien que*, soit de son corrélatif *totuşi/cependant*, soit des deux, avec, en plus, pour la dernière traduction, la reconstruction de la relation prédicative, elliptique dans l'original :

Anglais à coup sûr, Phileas Fogg n'était peut-être pas Londonner

Englez fără îndoială, Phileas Fogg poate că nue era totuşi londonez (RT)/

Deşi cu siguranţă englez, Phileas Fogg poate că nu era londonez (AD)./

Deşi era englez, Phileas Fogg nu era **totuşi** un londonez în adevăratul sens al cuvântului (IB).

L'ajout des connecteurs s'encadre dans le même désir d'expliciter afin de faciliter la lecture, comme on peut le voir au niveau du titre du premier chapitre où l'on insère la conjonction IAR équivalente d'un ET à valeur oppositive :

Dans lequel Phileas Fogg et Passepartout s'acceptent réciproquement, l'un comme maître, ET *l'autre comme domestique*

Pour les chaînes référentielles qui sont essentielles dans la construction de la cohérence discursive, les stratégies des traducteurs sont assez divergentes. Radu Tudoran, lui-même auteur de littérature pour adolescents, remplace de manière systématique les *il/celui-ci* par *notre personnage, notre garçon*, ce qui affecte également le niveau narratif, préférant un lien plus fort avec le narrataire, et une certaine didactisation de la traduction (les descriptions définies permettant une identification plus rapide du référent par rapport aux pronoms de troisième personne sémantiquement vides) ; d'autre part, même si en roumain le sujet pronominal n'est pas obligatoirement actualisé en structure de surface, la forme verbale pouvant assurer à elle seule l'identification du sujet, RT préfère reprendre en général le sujet, même dans les cas dépourvus de toute ambiguité ; nous voyons ici la même tendance d'assurer l'accompagnement en traduction du lecteur pour éliminer toute possible non-compréhension du texte.

Dans les retraductions récentes, les chaînes anaphoriques, sont, par contre, bien moins explicitantes, mais nous pensons que c'est toujours une stratégie par laquelle on dynamise le temps de la lecture. Les retraductions actuelles préservent les anaphores pronominales de l'original ; laissent implicites les sujets pronominaux ; préfèrent les anaphores pronominales – moins informatives – aux anaphores nominales.

Texte Original	Version de Radu Tudoran	Version d'A. Dumitrache
Il passa sur la recommandation de MM. Baring frères	**Personajul nostru** [notre personnage]	**El** [IL]
Il n'était prodigue de rien	**Omul** [l'homme]	El [IL]
Il vint chercher fortune en Angleterre	**Flăcăul nostru** [notre gars]	EL - sujet inclus [IL]

La variation dans les termes qui assurent la co-référence avec adaptation au contexte tout comme la tendance à éviter les répétitions en choisissant d'autres éléments de la même série synonymique entreraient, à une première approche, dans ce que l'on appelle le style traductif spécifique à un certain traducteur ou à une certaine époque. Si pour Berman ces tendances déforment le texte source, nous pensons que dans la littérature d'enfance elles entrent aussi dans la composante didactique de ce texte.

Texte original	Version de Radu Tudoran	Version d'A. Dumitrache
Passepartout me convient, répondit le **gentleman**	stăpânul casei [le maître de la maison]	gentlemanul
Passepartout trouva sans peine, au second étage, la chambre qui lui était destinée	Noul servitor [Le nouveau serviteur]	Passepartout
Phileas Fogg se rendit aussitôt à la salle à manger	Noul-venit [Le nouveau venu]	El - sujet inclus dans le verbe[IL]
Point de gardes, point d'invalides, point de grillages !	Nici un fel de, nici urmă de, nici pomeneală de	Nu există...

Au niveau de la référence temporelle, des modifications importantes sont à signaler dans le cas des retraductions récentes: la distribution des temps verbaux est reconfigurée chez

AD, car elle évite systématiquement les temps verbaux considérés comme compliqués, même au risque d'affecter parfois la logique temporelle des événements: les plus-que-parfaits de Verne, soigneusement traduits par R.T, deviennent par transposition des passés composés (exemple de la première page; ex. p. 13); le conditionnel devient, à chaque fois qu'il est possible, des présents (à qui s'étonnerait – pentru cei care *sunt uimiţi*).

Les déictiques adverbiaux sont également rapprochés du temps présent: **jusqu'alors**, - până **acum** (RT, AD). Une plus grande variation de l'expression est à retrouver chez le même Radu Tudoran dans le cas des termes d'adresse et des marques de la politesse : les pronoms des dialogues sont adaptés à la situation de communication selon ce que les traducteurs considèrent être l'usage habituel des enfants à l'époque de la traduction. Si dans l'original entre maître et serviteur c'est le *vous* qui prédomine, en roumain RT propose une distribution marquée, tout en restant au pôle positif de la politesse, par les pronoms *dumneata* et *dumneavoastră*, tandis que A. Dumitrache passe directement au *tu* dans le discours de Fogg et utilise *dumneavoastră*, l'équivalent roumain du *vous* seulement dans le discours du serviteur.

Les modalités d'énonciation en traduction sont plus dynamiques chez certains traducteurs, qui privilégient ainsi le dialogisme du texte par l'adresse directe aux lecteurs et par leur implication affective: Radu Tudoran utilise beaucoup plus d'injonctions, d'exclamations et d'interrogations qu'on ne le fait dans un original qui abonde déjà en exclamations, tandis que les traducteurs roumains récents de Verne et la plupart des traducteurs de langue anglaise choisissent de les supprimer.

La traduction de la dernière partie faite par Radu Tudoran joue sur l'oralité de l'expression (voir les particules orales ajoutées signalées en gras), sur des structures dialogales, presque théâtrales, et sur une ponctuation fortement marquée : il ajoute des points de suspension, propose des divisions supplémentaires des phrases avec des points d'exclamation ou d'interrogation supplémentaires, tout comme sur les structures emphatiques, ce qui crée l'impression d'une certaine spectacularisation du texte. Par rapport à lui, Andreea Dumitrache, la dernière traductrice en date, élimine certaines interrogations et pratique une traduction bien moins dynamique en termes de dialogisme et de structure phrastique (elle comprime plusieurs structures, ne fait pas attention aux syntagmes clés censés assurer la liaison avec le titre et la cyclicité du texte) :

Texte original	Version 1 (R. Tudoran)	Version 2 (I. Bădescu)	Version3(A.Dumitrache)
Ainsi donc Phileas Fogg avait gagné son pari. Il avait accompli en quatre-vingts jours ce voyage autour du monde ! Il avait employé pour ce faire tous les moyens de transport, paquebots, railways, voitures, yachts, bâtiments de commerce, traîneaux, éléphant. **L'excentrique gentleman** avait déployé dans cette	Aşadar, Phileas Fogg câştigase rămăşagul. El făcuse ocolul pământului în optzeci de zile! Pentru asta, folosise toate mijloacele de transport existente, pacheboturi, trenuri, trăsuri, iahturi, vase de comerţ, sănii, elefanţi... Ciudatul gentleman avusese prilejul să-şi arate minunatele sale calităţi, sângele rece şi punctualitatea.	Astfel că Phileas Fogg câştigase pariul, făcuse în optzeci de zile acea călătorie în jurul lumii ! Folosise în călătoria sa toate mijloacele de transport : pacheboturi, trenuri, trăsuri, iahturi, vapoare comerciale, o sanie şi un elefant. Excentricul gentleman îşi demonstrase în	Aşadar, Phileas Fogg câştigase pariul. Inconjurase Pământul în 80 de zile, folosind toate mijloacele de transport: pachebot, tren, trăsură, iaht, vapor de comerţ, sanie, elefant. **A avut** ocazia să arate cât de calm şi de exact poate fi. Dar acum ? Ce obţinuse, ce profit îi adusese călătoria ? S-ar putea spune că nimic. Da, nimic, în afară de o femeie încântătoare care, oricât de incredibil ar părea, îl

affaire ses merveilleuses qualités de sang-froid et d'exactitude. Mais après ? Qu'avait-il gagné à ce déplacement ? Qu'avait-il rapporté de ce voyage ? Rien, dira-t-on ? Rien**, soit,** si ce n'est une charmante femme, qui – quelque invraisemblable que cela puisse paraître – le rendit le plus heureux des hommes ! En vérité, ne ferait-on pas, pour moins que cela, le Tour du monde ?	Dar mai departe? Ce câştigase de pe urma acestei călătorii? Ce adusese cu el? **S-ar putea spune că nimic**. **Nimic? Fie!** dacă nimic se poate numi o femeie minunată care – oricât ar părea de curios – făcu din el cel mai fericit dintre oameni! **Păi dacă-i aşa, cine** n-ar face ocolul pământului chiar pentru mai puţin?	această afacere sângele rece şi exactitudinea. Dar apoi ? Ce câştigase din această călătorie ? Ce adusese cu el ? **Am putea spune că nimic.** Nimic, dacă nimic se poate numi o femeie încântătoare care – oricât de greu de crezut ar părea – îl făcu cel mai fericit dintre bărbaţi ! Si la drept vorbind, **nu merită să faci**, pentru mult mai puţin decât atât, Ocolul Pământului ?	făcu cel mai fericit om de pe pământ. Oare asta nu face **să merite** ocolul Pământului?"

Radu Tudoran est également un traducteur très présent dans le texte au niveau des modalisateurs et divers commentaires subjectifs du narrateur qui sont supprimés ou neutralisés par Andreea Dumitrache: *évidemment* ; *sans doute* ; *précisément*. La voix du narrateur est relayée ainsi en traduction et même rendue plus audible par Radu Turdoran qui choisit pour les structures impersonnelles le Nous du narrateur qui inclut le lecteur ou bien le TU générique du roumain mais qui est plus proche du lecteur qu'un impersonnel (il convient de faire observer ici – aici e cazul însă să atragem atenţia). Des interventions comme l'ajout constant du déterminant possessif *nostru* [notre] (À midi quarante-sept, ce gentleman se leva et se dirigea vers le grand salon – gentlemanul nostru), l'ajout de diminutifs (Il n'était endroit si reculé – nu exista *colţişor*) et d'affectifs (le caissier s'occupait d'enregistrer une recette de trois shillings six pence - bietul om (le pauvre homme) montre que pour Radu Tudoran la traduction pour enfants est une traduction liant auteur et lecteur, bien marquée du point de vue de la voix narrative.

Bibliographie:

Balaţchi, Raluca-Nicoleta, « *Sans famille* en roumain: Retraductions et rééditions », in Douglas, Virginie; Cabaret, Florence (eds.), *La retraduction en littérature de jeunesse / Retranslating Children's Literature*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2014, pp. 151-164

Constantinescu, Muguraş, « Remarques sur la traduction en roumain du *Château des Carpathes* de Jules Verne », in *Atelier de Traduction* n.3 / 2005, pp. 99-111

Constantinescu, Muguraş ; Balaţchi, Raluca-Nicoleta, *Critique des traductions. Repères et perspectives*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2014

Di Giovanni, Elena; Elefante, Chiara; Pederzoli, Roberta (dir.), *Writing and Translating for Children*, p. 128, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010

Douglas, Virginie (2014) « Conclusion », Douglas, Virginie; Cabaret, Florence (eds.), *La retraduction en littérature de jeunesse / Retranslating Children's Literature*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, pp. 317-329.

Corpus :

Verne, J. (1871/1977) *Le tour du monde en 80 jours*, Paris, Jean de Bonnot.

Verne, J. (1956/1971), *Ocolul pământului în 80 de zile*, traducere de Radu Tudoran, Bucureşti, Editura Ion Creangă.

Verne, Jules (2007), *Ocolul pământului în 80 de zile*, traducere de Iulia Bădescu, Constanţa, Editura Eduard.

Verne, Jules (2011), *Ocolul pământului în 80 de zile*, traducere de Andreea Dumitrache, Bucureşti, Editura Adevărul Holding.

Contribution publiée dans le cadre du programme PNCDI, CNCS-UEFISCDI, PN-II-ID-PCE-2011-3-0812.

THE ROMANIAN GULAG AND THE MEMORY OF A TRAUMATIZING PAST

Dumitru-Cătălin ROGOJANU
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: In this study I have achieved an overall analysis on the memory of the traumatic past of the Romanian Gulag, but I have offered a few succinct terminological explanations on these terms: historical trauma, structural trauma, the labor of remembrance and the labor of mourning. Based on the bibliographical apparatus of world class specialists like: Sigmund Freud, Dominick LaCapra or Paul Ricoeur, our investigation proposes to itself to survey to role and place of memory and remembrance in reconstructing some dramatic events like the Romanian Gulag. The memory of the survivors tells us a different type of story, directs us towards a different understanding of some historical traumas that cannot be forgotten, but can be assumed at an ethical level.

Keywords: Romanian Gulag, memory of the traumatizing past, historical trauma, structural trauma, labor of remembrance, labor of mourning.

Atunci când discutăm despre Gulagul românesc istoria şi memoria se întrepătrund, teroarea şi suferinţa sunt elementele constitutive ale unui trecut traumatizant, ce poate fi reconstituit aproape integral doar prin apelul la „povestiriile" celor care au îndurat torturile şi spaţiile carcerale comuniste.

Bineînţeles ca orice suferinţă a foştilor deţinuţi implică şi o doză de traumă, dar şi trauma determină la rândul ei o anumită suferinţă, ceea ce rezultă că este imposibilă realizarea unei delimitări precise între acestea.[1]

Existenţa unor experienţe traumatizante/traumatice aşa cum spunea Freud "determină în viaţa psihică" a oamenilor "o intensă creştere a excitaţiei, încât neutralizarea sau asimilarea sa pe căi normale devine o sarcină imposibil de rezolvat, ceea ce are ca efect tulburări durabile în utilizarea energiei"[2]. Astfel, aceste evenimente traumatizante care "au zdruncinat însăşi temelia vieţii oamenilor" îi determină "să fie abătuţi încât să renunţe la orice interes pentru prezent şi viitor, toate facultăţiile sufletului lor fiind fixate în trecut."[3]

Trecutul traumatizant şi presant a lăsat dureri în sufletul multor deţinuţi care au fost torturaţi în Gulagul românesc, depoziţiile lor, chiar urmele fizice rămase, constituie dovada naturii criminale a regimului comunist.

Prin *trecuturi traumatizante* se înţelege "aceele perioade din istorie care afectează în mod profund, durabil şi colectiv societăţile şi care, prin dimensiunea lor criminală şi represivă exprimă caracterul ireversibil al anumitor acţiuni în spaţiul social şi în structurile sociale".[4]

Trauma colectivă este corelată cu violenţele brutale şi criminale asupra unei părţi importante din cadrul societăţii, astfel încât aceste situaţii traumatice se încadrează memoriei individuale, dar capătă şi o dimeniune colectivă prin amnezie şi hipermnezie.[5]

---

[1] Ana Muntean, Anca Munteanu, *Violenţă, traumă, rezilienţă*, Iaşi: Polirom, 2011, p. 163.
[2] Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză, psihopadologia vieţii cotidiente*, Traducere, studiu introductiv şi note: dr. Leonard Gavriliu, Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 1980, p. 243.
[3] *Ibid*., p. 244.
[4] Jean-Charles Szurek "Pentru o memorie democraticã a trecuturilor traumatizante" in *Istoria Recentă în Europa. Obiecte de Studiu, Surse, Metode*. Lucrările simpozionului internaţional organizat de Colegiul Noua Europă, Bucureşti: Colegiul Noua Europă, 2002, p. 58. Disponibil la http://www.nec.ro/pdfs/publications/relink/istoria-recenta-in-europa/JEAN-CHARLES_SZUREK.pdf Accesat: 23 februarie 2015.

Experimentul Piteşti (1949-1951) considerat de Alexandr Soljeniţn "cea mai cumplită barbarie a lumii contemporane", deşi a afectat fizic şi emoţional doar o parte a dintre deţinuţi, acesta trebuie să fie racordat memoriei traumatizante a întregului Gulag românesc, fiind necesar să fie asumat la nivelul întregii populaţii a României, pentru că memoria individuală se transformă într-o memorie colectivă.

Societatea actuală, în care violenţa predomină la anumite categorii sociale reprezintă o reminiscenţă a unui trecut traumatic, în care sistemul represiv comunist şi-a pus amprenta şi asupra prezentului, România fiind o ţară a reîntoarcerii spre "rămăşiţele" violente rămase adânc imperegnate în acţiunile multor compatrioţi.

Această *traumă istorică* transmite transgeneraţional în mod direct şi indirect evenimentele tragice la nivelul mentalului colectiv. Trauma istorică aşa cum o defineşte Yellow Horse Brave Heart se refelectă prin "răni" cumulative din punct de vedere emoţional, transmise de la o generaţie la alta, având la bază experienţa traumatică a unui grup" [6]

Practic, termenul de traumă istorică este utilizat pentru a descrie suferinţa unor diverse grupuri şi categorii etnice[7], politice, sau de altă natură într-o perioadă de timp. Dacă în cazul Holocaustului, exterminarea evreilor era de natură biologică, Gulagul a impus o exterminare la nivelul claselor sociale, a burgheziei, intelectualităţii, dar şi a altor grupuri considerate "duşmănoase". Fără îndoială, experienţa Gulagului românesc reprezintă o *traumă istorică naţională,* însă aceasta trebuie analizată în contextual întregului sistem represiv sovietic.

Gulagul românesc prin numeroasele victime pe care le-a făcut şi efectele pe care le-a lăsat de-a lungul timpului, constituie pe deplin un exemplu clar de trauma istorică, comunismul producând o mancurtizare ideologică a unei bune parţi a populaţiei.

Trecutul traumatizant este încă viu în sufletul şi mintea foştilor deţinuţi care mai trăiesc, memoria lor suferindă poate fi recompensată doar din punct de vedere moral, întrucât dintr-o perspectivă juridică este prea târziu.

Istoricul american Dominick LaCapra referindu-se la Holocaust, aduce în discuţie conceptul de *traumă structurală* (structural trauma)[8], ceea ce acesta numeşte "absenţă" (absence) şi pierdere (loos).

Trauma structurală se manifestă prin anxietate, ca o pierdere originară, ce conduce spre *melancolie*, ca sursă a subiectivităţii.[9] Travaliul traumei este determinat atât de absenţă, cât şi de pierdere; absenţa însemnând eludarea totală a istoriei trecute traumatizante, singura modalitate de supravieţuire reală a victimelor fiind schimbarea traumei în pierdere.[10]

Între trauma istorică şi trauma structurală există o diferenţă ce ţine de înţelegerea de tip istoric şi judecata etico-politică[11] în aşa fel încât, raportul dintre istorie şi memorie trebuie să se bazeze pe elemente de natură etică. Dacă trauma structurală este profund ambivalentă şi problematică, situându-se între o puternică „zdruncinare" şi durere, caracterizată printr-o adevărată exaltare; trauma istorică se referă la evenimente particulare şi se evidenţiază prin pierderi (losses).[12] Distincţia dintre cele două nu se mai poate reliza, atunci când se face

---

[5] *Ibid.*, p. 59.

[6] Yellow Horse Brave Heart, M. "The Historical Trauma Response Among Natives and Its Relationship with Substance Abuse: A Lakota Illustration" in *Journal of Psychoactive Drugs*, 35, (1), 2003, p. 7, apud Aaron R. Denham, "Rethinking Historical Trauma: Narratives of Resilience" in *Transcultural Psychiatry*, vol. 45, nr. 3, 2008, p.396. Disponibil în baza de date *Sage Journals*: http://online.sagepub.com/ Accesat 24 februarie 2015.

[7] Aaron R. Denham, "Rethinking…", p. 396.

[8] Dominick LaCapra, "Trauma, Absence, Loss" in *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 4, Summer 1999, p. 719. Disponibil în baza de date Jstor: http://www.jstor.org/ Accesat: 24 februarie 2015.

[9] *Ibid.*

[10] Cristina Anisescu, „Perlaborarea trecutului traumatic: Gulagul românesc şi Holocaustul într-o aplicaţie comparativă", Disponibil la http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=1588 Accesat: 25 februarie 2015

[11] Dominick LaCapra, *op.cit.*, p. 724.

[12] *Ibid.*

referire la evenimente limită, ajungându-se la concepţia că aceste situaţii istorice traumatice se caracterizează prin unicitate.[13]

Desigur că sunt nuanţe de interpretare a traumei istorice şi structurale, însă ceea ce contează este suferinţa victimelor şi maniera în care aceştia îşi amintesc evenimentele trăite în Gulag, Holocaust sau în alte momente dificile ale istoriei. Sunt contexte istorice ce nu pot fi explicate doar prin instrumentele de analiză şi interpretare puse la dispoziţie de istorie, ci printr-o continuă poziţionare epistemologică, din diverse perpective: psihologice, antropolgice, sociologoce, filosofice, etc.

Memoria Gulagului în general este traumatizantă şi unică, cum de altfel şi memoria Holocaustului este traumatizantă şi unică, însă cel mai important este să răspundem la întrebarea: cum a fost posibil să se întâmple acele lucruri abominabile şi cum putem recompensa noi suferinţa celor care au mai supravieţuit. Este necesară o corelaţie şi o înţelegere reciprocă a memoriei şi istoriei Gulagului cu cea a Holocaustului, pentru că până la urmă suferinţa este pentru fiecare fost deţinut unică, dar suferinţa lor totalizată reprezintă memoria îndurerată locală, ce poate fi transpusă la nivel naţional, european şi mondial.

Dar, pentru a avea avea acces la acel trecut traumatizant este necesar să pătrundem în patologia suferinţelor individuale, să analizăm acel trecut în formele sale incontestabile[14] şi impenetrabile. Pentru a „străpunge" memoria supravieţuitorilor, trebuie în primul rând să le înţelegem suferinţa, să ascultăm istoria lor „caldă", umană şi plină de semnificaţii şi să eticizăm drama lor.

Travaliul rememorării (Erinnerungsarbeit) care este analizat de Paul Ricoueur citându-l pe Freud, se referă la amintirea însăşi, eliberată, repetată de mai multe ori, acest travaliu se opune termenului de „compulsie la repetiţie.[15] Şi în cazul victimelor din închisorile comuniste există un travaliu al rememorării, o reptiţie continuă a traumelor, această aminintire şi reamintire conduce spre o eliberare de presiunea unui timp trecut, dar încă prezent.

În schimb, *travaliul doliului* este „coextensiv întregului demers psihanalitic ca renunţare şi resemnare, culminând în împăcarea cu pierederea suferită."[16] Doliul după cum afirmă Freud „reprezintă întodeauna reacţia la pierderea unei persoane dragi a unei abstracţiuni ridicate la rangul de substitut al acestei persoane, cum ar fi: patrie, libertate, ideal etc.."[17] Travaliul doliului cum remarcă Ricoeur înclină spre melancolie şi se dovedeşte a fi o „eliberare costisitoare ca travaliu al amintirii", dar este valabilă şi viceversa.[18] Aşadar, travaliul doliului reprezintă „costul travaliului amintirii"; dar travaliul amintirii este "beneficiul unui travaliu al doliului"[19]

Universul concentraţionar comunist românesc se identifică aşadar în rândul evenimentelor istorice traumatizante, idiosincrasice, iar felul în care îşi povestesc şi repovestesc supravieţuitorii traumele se încadrează în travaliul reamintirii, a reiterării unor evenimente limită ce ranforsează sau diminuează, în unele cazuri presiunea sufletească a acestor mărturii/depoziţii.

Melancolia traumei sau travaliul doliului explicate de Freud produc pentru cei supliciaţi în Gulag şi Holocaust, depresie, anxietate, dar şi o teama că acel trecut să nu se mai repete. *Locurile memoriei (lieux de mémoire)* cum sunt Memorialul Victimelor

[13] *Ibid.*
[14] Cathy Caruth, (ed.), *Trauma. Explorations in memory*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1995, p. 156.
[15] Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*. Traducerea de Ilie Gyurcsik şi Margareta Gyurcsik, Timişoara: Amarcord, 2001, p. 92.
[16] Vezi nota 20 din Paul Ricoeur, *Memoria…,* p. 92.
[17] Paul Ricoeur, *Memoria…,* p. 92.
[18] *Ibid*., pp. 93-94.
[19] *Ibid*., p. 93.

Comunismului şi al Rezistenţei, sau Memorialul închisorii de la Râmnicu Sărat se constituie în dovezi istorice ale suferinţelor deţinuţilor, dar şi în elemente de doliu, sau replici la piederea deminităţii şi libertăţii umane.

Bibliografie:

ANISESCU, Cristina, „Perlaborarea trecutului traumatic: Gulagul românesc şi Holocaustul într-o aplicaţie comparativă“, Disponibil la http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=1588

CARUTH, Cathy (ed.), *Trauma. Explorations in memory*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1995.

DENHAM, Aaron R., "Rethinking Historical Trauma: Narratives of Resilience" in *Transcultural Psychiatry*, vol. 45, nr. 3, 2008, p.396. Disponibil în baza de date *Sage Journals*: http://online.sagepub.com/

FREUD, Sigmund, *Introducere în psihanaliză, psihopadologia vieţii cotidiente*, Traducere, studiu introductiv şi note: dr. Leonard Gavriliu, Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 1980.

LACAPRA, Dominick, "Trauma, Absence, Loss" in *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 4, Summer 1999, p. 719. Disponibil în baza de date Jstor: http://www.jstor.org/

MUNTEAN, Ana, Munteanu, Anca, *Violenţă, traumă, rezilienţă*, Iaşi: Polirom, 2011.

RICOEUR, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*. Traducerea de Ilie Gyurcsik şi Margareta Gyurcsik, Timişoara: Amarcord, 2001.

SZUREK, Jean-Charles, "Pentru o memorie democraticã a trecuturilor traumatizante" in *Istoria Recentă în Europa. Obiecte de Studiu, Surse, Metode*. Lucrările simpozionului internaţional organizat de Colegiul Noua Europă, Bucureşti: Colegiul Noua Europă, 2002. Disponibil la http://www.nec.ro/pdfs/publications/relink/istoria-recenta-in-europa/JEAN-CHARLES_SZUREK.pdf

Acknowledgement:

Această lucrare a fost realizată şi publicată prin finanţarea de către Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane, prin proiectul ***„Sistem integrat de îmbunătăţire a calităţii cercetării doctorale şi postdoctorale din România şi de promovare a rolului ştiinţei în societate”***: POSDRU/159/1.5/S/133652. (The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.)

METAMORPHOSIS AND IDENTITY IN *RINOCERII, ALICE ÎN ŢARA MINUNILOR* AND *ALICE ÎN ŢARA DIN OGLINDĂ*

Andreea SÂNCELEAN
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The present paper focuses on the common characteristics shared by Lewis Carroll's books and the Romanian-French playwright Eugène Ionesco's play, starting from the considerations that Carroll can be viewed as a forerunner of the literature of the absurd. Starting from the idea of humanity being challenged by mechanization, functions and ideologies, the two authors create worlds in which their main character witnesses the metamorphosis of others around them, or go themselves through such transformations, and come in contact with beings that have regressed to a lower form of life. All these consequences of the loss of identity also challenge the hero's identity, leading to its desperate reaffirmation.

Keywords: identity, metamorphosis, absurd, language, aggression.

Secolul XX a fost marcat, pe plan ontic şi, de aici, pe plan cultural, de sentimentul absurdului în faţa unei lumi care se dovedea a fi imposibil de cuprins şi înţeles prin uzul raţiunii, fiind dominată de iraţional. Acest sentiment a fost, însă, determinat şi accentuat nu atât de iraţionalitatea universului, cât de încercarea permanentă a omului, de la începuturile iluminismului, de a se raporta la lume şi la sine îndeosebi prin intermediul raţiunii, ajungând în secolul XX la o abordare a vieţii golită de semnificaţii profunde, dominată de sisteme şi ideologii, birocraţie şi mecanizări şi automatizări de tot felul. În acest context, omul a ajuns să se simtă golit de uman, transformat într-un soi de marionetă la cheremul instituţiilor, al funcţiei şi datoriei şi al clişeelor comportamentale şi de gândire, de unde sentimentul înstrăinării, al alienării şi, în cele din urmă, al absurdului existenţei. Iar efectele acestei raţionalizări excesive şi urmările-i specifice şi-au făcut simţită prezenţa şi în plan literar, unde se dezvoltă diverse curente de încercare a regăsirii esenţei, de reconturare a valorilor şi, deci, de reumanizare a fiinţei umane.

Unul dintre cele mai semnificative curente este cel al literaturii absurdului, al cărei teoretician este Albert Camus, care defineşte absurdul ca pe un divorţ dintre om şi viaţă, ce cuprinde trei elemente constitutive: dorinţa omului de a cunoaşte lumea folosindu-se de raţiune, iraţionalitatea lumii şi conflictul ce apare între acestea două, de unde rezultă sentimentul absurdului, dat de neputinţa omului ce se mărgineşte la funcţiile intelectului.[1] În aceste condiţii, fiinţa umană are două posibilităţi: fie să îşi accepte neputinţa, resemnându-se, fie să se revolte în faţa condiţiei sale. Omul literaturii absurdului va fi cel care se va revolta, deosebindu-se în acest sens de cel al filosofiei existenţialiste. Asta nu înseamnă, însă, că el nu va resimţi pe deplin neajunsurile propriei condiţii şi a lumii în care trăieşte. Iar aceste trăsături se vor regăsi, sub diverse forme, mai accentuat sau mai discret, în diverse opere ale literaturii absurdului, care are ca elemente specifice, dincolo de cele deja menţionate: dinamitarea formelor literare nu clasice, ci "tradiţionale", standardizate, deci reduse la simpla formă; dinamitarea limbajului (clişee, slogane şi orice altă formă de automatism), a logicii (pledând pentru revolta împotriva raţiunii şi îmbrăţişând, astfel, imaginaţia şi onoricul); parodierea

[1] Albert Camus, *Faţa şi reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara*, trad. Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, introducere Irina Mavrodin, Ed. I, Rao International Publishing Company, Bucureşti, 1994, p. 136.

autorităţii şi ierarhizării; surprinderea crizei ontice (personaje marionetă, robot, cu trăsături animaliere sau vegetale), a incomunicabilităţii, violenţei şi dorinţei obsesive de dominare etc.

Deşi a cunoscut înflorirea în secolul XX, acest tip de literatură îşi are rădăcinile în baroc, prin grotescul specific literaturii din această perioadă, şi în romantism, prin ironia definită ca "paradox al raţiunii care se biciuieşte pe sine" şi prin "iraţionalismul poetic" dat de "magia limbajului" despre care vorbeşte Baudelaire[2], adevăraţii predecesori ai literaturii absurdului fiind însă, în opinia lui Nicolae Balotă, poeţii nonsensului: Edward Lear, Lewis Carroll şi Christian Morgenstern[3], la care se adaugă şi teatrul lui Alfred Jarry. În secolul următor, trăsăturile specifice lumilor literare create de aceşti precursori au fost preluate, direct sau indirect, şi dezvoltate de cei consideraţi de exegeză "scriitori absurzi", printre care se numără Franz Kafka, Albert Camus, Eugéne Ionesco (Eugen Ionescu), Samuel Beckett şi alţii.

În ceea ce priveşte corespondenţele dintre cele două cărţi *Alice* ale scriitorului britanic Lewis Carroll şi universul creat de teatrul lui Eugéne Ionesco, acestea se regăsesc la numeroase niveluri. Bineînţeles, unele diferenţe apar îndeosebi în ceea ce priveşte genul abordat de cei doi, însă aspectele ce ţin de esenţa celor două universuri au nenumărate locuri comune, cum ar fi accentul pus pe imaginar şi vis, parodierea diverselor automatisme de limbaj şi gândire, a autorităţii, criza ontică a omului modern, dată de automatizarea existenţei, de violenţă şi dominare etc. Deşi trăsături specifice Ţării Minunilor şi a celei din Oglindă apar în numeroase din piesele de teatru ale dramaturgului româno-francez, ne vom opri asupra piesei *Rinocerii*, unde metamorfozarea majorităţii personajelor în animale aminteşte de bestiarul ce populează cele două lumi create de scriitorul britanic, iar atmosfera de coşmar care determină criza identitară a personajului principal, Bérenger, aminteşte de aventurile lui Alice în cele două lumi fantastice.

În primul rând, atmosfera creată de cei doi autori este profund asemănătoare, opunându-se unei abordări raţionale a universului, acest aspect realizându-se prin apelul la vis, despre care Ionesco afirma: "Acord multă importanţă visului, fiindcă îmi dă o viziune ceva mai acută, mai pătrunzătoare despre mine însumi. A visa înseamnă a gândi, şi a gândi într-un chip cu mult mai profund, mai adevărat, mai autentic, pentru că în vis eşti parcă repliat asupră-ţi. Visul e un fel de meditaţie, de reculegere. E o gândire în imagini. Câteodată, este extrem de revelator, crud. Este o evidenţă luminoasă."[4] Aceeaşi credinţă în puterea visului de a revela cele mai profunde aspecte ale fiinţei umane o împărtăşeşte şi Lewis Carroll, care, fascinat de literatura clasică, ştia foarte bine că visele trebuie tratate cu seriozitate datorită semnificaţiilor pe care le poartă[5], de unde şi întrebarea din finalul cărţii *Alice în Lumea Oglinzii*: "Căci viaţa nu-i doar un vis viu?"[6], amintind de întrebarea asemănătoare a lui Calderon de la Barca. Însă, dacă atât în *Alice în Ţara Minunilor*, cât şi în *Alice în Ţara din Oglindă* lumea onirică este clar delimitată de cea "reală", prin trezirea eroinei la finalul aventurilor, în *Rinocerii* nu se poate vorbi despre vis propriu-zis, căci nicăieri nu apar indicii cum că personajul principal ar visa. Aici este vorba despre atmosfera de coşmar creată prin metamorfozarea tuturor personajelor, cu excepţia lui Bérenger, în rinoceri, creându-se impresia că întreaga omenire cunoaşte întoarcerea la condiţia animalică, cu excepţia unui singur om, izolat şi, în acelaşi timp neputincios, în umanitatea sa.

[2] Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Ed. Univers, Bucureşti, 1971, pp. 68-70.
[3] *Ibidem*, p. 48.
[4] Eugéne Ionesco, *Între viaţă şi vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 8.
[5] Morton N. Cohen, *Lewis Carroll. A Biography*, Vintage Books, New York, 1996, p. 224.
[6] Lewis Carroll, *Alice în Lumea Oglinzii*, traducere, prefaţă şi note de Eugen B. Marian, Ed. Prut Internaţional, Chişinău, 2005, p. 140.

În teatrul lui Ionesco, "fenomene inexplicabile specifice fantasticului sau miraculosului […] ajută la deconstruirea universului lumii cotidiene"[7], lucru care se întâmplă şi în *Rinocerii*, unde atmosfera calmă, însă banală şi insipidă în care se desfăşoară o duminică obişnuită dintr-un oraş provincial, este dinamitată de apariţia unui rinocer furios, ce aleargă liber pe străzi, şi de vestea că oamenii se metamorfozează. Din acest punct niciun loc nu va fi ferit de furia acestor animale, nici instituţiile şi nici locuinţele oamenilor, acestea tulburând echilibrul aparent al comunităţii. Aceeaşi irumpere a miraculosului în banal, doar că nu atât de violent ca la Ionesco, apare şi la începutul celor două cărţi *Alice*. În prima dintre ele, eroina este plictisită, "năucită de arşiţa zilei, ba mai era şi tare somnoroasă"[8], când vede un iepure alb, care, spunându-şi alarmat că va întârzia, îşi scoate din buzunarul vestei un ceas. În cea de-a doua, Alice, „cuibărită într-un colţ al marelui fotoliu, pe jumătate vorbindu-şi singură şi pe cealaltă jumătate adormită"[9], încearcă să îşi folosească imaginaţia pentru a ieşi din pasivitate, când, în mod miraculos, reuşeşte să treacă prin oglindă.

Pasivitatea personajelor este mult mai evidentă în *Rinocerii*, căci acestea, spre deosebire de Alice, nu sunt voluntare, nu caută să iasă din starea în care se găsesc, cum face eroina lui Carroll, care pătrunde, intrigată de posibilitatea miraculosului, în lumile fantastice. Acestea sunt „îmbrâncite" să meargă în această direcţie, după cum notează Gelu Ionescu[10], de opusul inerţiei, şi anume de violenţa rinocerilor[11]. Dacă pasivitatea lui Bérenger este evidentă, căci „totul la el exprimă neglijenţa, are aerul obosit, somnolent, din când în când cască"[12], el însuşi recunoscându-şi lipsa de voinţă, cea a celorlalte personaje este mai subtilă. Căci acestea dau impresia activităţii, cel mai elocvent exemplu în acest sens fiind prietenul lui Bérenger, Jean, care, spre deosebire de acesta, este îmbrăcat îngrijit şi are un aspect plin de vitalitate. Mai mult, de îndată ce îşi întâlneşte prietenul, Jean îi atrage atenţia asupra faptului că a întârziat, îl ajută să îşi împrospăteze ţinuta şi îl critică pentru viaţa pe care o duce, spunându-i că ar trebui să devină „un spirit viu şi strălucitor". Însă ce înseamnă acest lucru din perspectiva lui Jean? „Iată ce ai de făcut: te îmbraci corect, te bărbiereşti în fiecare zi, pui o cămaşă curată..."[13], „Vizitează muzee, citeşte reviste literare, ascultă conferinţe. Asta o să te scape de neliniştile dumitale, o să-ţi modeleze spiritul. În patru săptămâni eşti un om cultivat."[14] Să nu uităm că acesta este punctul de vedere al celui care afirma că „omul superior este acela care îşi îndeplineşte datoria [...] de funcţionar, de exemplu..."[15] Iar de aici, răspunsul lui Bérenger la afirmaţia lui Jean conform căreia este perfect normal să trăieşti şi că toţi o fac îşi relevă semnificaţiile profunde: „Morţii sunt mai numeroşi decât cei vii. Şi numărul lor creşte. Cei vii sunt rari."[16] Este vorba despre acea gândire burgheză în care omul se identifică cu funcţia şi cu rolul jucat în societate, în care condiţia socială domină condiţia umană, care se atrofiază. Şi pentru a clarifica lucrurile şi mai mult, în accepţiunea lui Ionesco,

[7] Carmen Duvalma, *Eugen Ionescu şi lumea refugiului total*, Prefaţă de Florin Mihăilescu, Ed. Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2011, p. 20.
[8] Lewis Carroll, *Aventurile lui Alice în Ţara Minunilor*, traducere de Radu Tătărucă, ilustraţii de Violeta Zabulică-Diordiev, Ed. Cartier, Chişinău, 2010, p. 7.
[9] Lewis Carroll, *op. cit.*, 2005, p. 13.
[10] Gelu Ionescu, „O introducere în teatrul lui Eugen Ionescu" în Eugen Ionescu, *Cântăreaţa cheală. Teatru*, Vol. I, traduceri de Radu Popescu şi Dinu Bondi, Elena Vianu, Sanda Şora, Marcel Aderca şi Mariana Şora, Prefaţă şi antologie de Gelu Ionescu, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970, p. XVI.
[11] Marian Victor Buciu, *Ionesco. Eseu despre onto-retorica literaturii*, Ediţia a II-a, Ed. EuroPress Group, Bucureşti, 2007, p. 115.
[12] Eugen Ionescu, *Setea şi foamea. Teatru*, Vol. II, traduceri de Marcel Aderca, Florica Şelmaru, Mariana Şora, Ion Vinea şi Sanda Şora, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970, p. 140.
[13] *Ibidem*, p. 161.
[14] *Ibidem*, p. 162.
[15] *Ibidem*, p. 143.
[16] *Ibidem*, p. 158.

burghezul nu este omul ce aparţine unei anumite categorii sociale, ci „omul lozincilor, care nu mai gândeşte de unul singur, ci repetă nişte adevăruri gata făcute, şi de aceea moarte, pe care i le-au impus alţii. Pe scurt, micul burghez este acela mânat de alţii.”[17] Iar, în acest caz, inerţia este mult mai profundă, iar abordarea existenţei, cu tot ce presupune aceasta, e superficială, aşa cum se întâmplă în cazul lui Jean.

Este vorba, în fond, despre două dirijisme: „dirijismul pasiv, cel al rutinei; dirijismul activ sau doctrinar, aparent mobil, care este din capul locului automat.”[18] În *Rinocerii*, primul tip de dirijism este evidenţiat prin stilul de viaţă al personajelor, ce apare ca fiind universal valabil pentru omul modern: „JEAN: Dragul meu, toată lumea munceşte, şi eu muncesc ca toată lumea, îmi fac în fiecare zi cele opt ore de birou, şi eu am numai douăzeci şi una de zile de concediu pe an [...].”[19] De unde şi neliniştile lui Bérenger care nu se poate adapta la această viaţă.

Acest tip de dirijism se regăseşte şi în lumile create de Carroll, cel mai reprezentativ în acest sens fiind cel al ceaiului trăsnit, în care, personajele, acuzate că ar fi omorât timpul, devenit personaj, sunt pedepsite de acesta. Astfel, Pălărierul Nebun, Iepurele de Martie şi Pârşul sunt prinşi pentru ceea ce pare a fi o eternitate la ora ceaiului, învârtindu-se necontenit, schimbându-şi locul, în jurul mesei şi încercând să alunge plictiseala spunând ghicitori fără răspuns şi poveşti pline, aparent, de nonsens, toate acestea fiind o „parodie a conversaţiilor de salon”[20].

Însă, atât în piesa lui Ionesco, cât şi în cele două opere ale lui Carroll, domină cel de-al doilea tip de dirijism, cel doctrinar. Astfel, *Rinocerii*, după cum notează autorul însuşi, este o piesă antinazistă, în primul rând, având ca punct de pornire mărturia lui Denis de Rougemont după participarea la o manifestaţie nazistă. Mai mult, însă,aceasta este „o piesă împotriva isteriilor colective şi a epidemiilor ce se ascund sub acoperirea raţiunii şi a ideilor [...]”[21] şi, în cele din urmă, împotriva unei gândiri moarte. Prin urmare, „rinocerizarea” îi „atinge [...] pe cei care erau dinainte morţi în spirit”[22], căci Ionescu este împotriva „omului-masă” şi respectă „omul-persoană”[23]. De aceea, în timp ce toţi ceilalţi se metamorfozează, schimbându-şi nu doar felul în care percep lumea, ci însăşi fiinţa, Bérenger este singurul care rezistă acestui proces, căci, asemeni lui Denis de Rougemont, „întreaga lui fiinţă, întrega lui «personalitate» se împotrivea”[24]. De fapt, ceea ce surprinde Ionesco este un „proces de gregarizare”[25], căci, din diverse motive, personajele îşi pierd individualitatea şi devin parte a masei de manevră. Însă aceste motive, fie că e vorba de un complex de inferioritate, cum se întâmplă în cazul lui Botard, fie de dorinţa de a impresiona, cum e cazul lui Dudard, fie de inocenţă, în cazul lui Daisy, ascund o cauză mai profundă, şi aceasta este degradarea esenţei umane a individului modern, care se raportează exclusiv la realitatea socială, mereu grăbit, pătruns până în măduva oaselor de spiritul utilitarist, care nu mai are timp să viseze, să râdă sau să gândească. Astfel, în aceste personaje se cască neantul, care, „ca sursă generatoare a absurdului, se instalează însă în sfera cea mai ameninţată a existenţei umane, în edificiul logicii, în aserţiunea logică şi în universul discursivităţii în general.”[26] Iar acest lucru se întâmplă mai ales prin intervenţiile personajului ce se prezintă ca „logician profesionist” şi al cărui nume nu

[17] Eugène Ionesco, *Note şi contranote*, traducere din franceză şi cuvânt introductive de Ion Pop, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2011, p. 100.
[18] *Ibidem*, p. 266.
[19] Eugen Ionescu, *op. cit.*, Vol. II, p. 143.
[20] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 100.
[21] Eugène Ionesco, *op. cit*, p. 235.
[22] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 426.
[23] Marian Victor Buciu, *op. cit.*, p. 108.
[24] Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 234.
[25] Gelu Ionescu, *op. cit.*, p. XXIII.
[26] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 416.

este dat, acesta constituindu-se ca un fel de reprezentant al pseudo-intelectualilor. Discutând silogismele cu un alt personaj, Domnul Bătrân, cei doi ajung la concluzii absurde, şi anume: câinele Domnului Bătrân este pisică pentru că are, asemenea acesteia, patru picioare; Socrate a fost pisică, pentru că a fost muritor, asemenea pisicilor, şi, prin urmare, Socrate a avut patru picioare. Dar ironia dramaturgului îşi face simţită prezenţa în toiul acestui vârtej de absurdităţi, prin următorul schimb de replici dintre personaje: „DOMNUL BĂTRÂN *(Logicianului)*: Frumos lucru, logica!/ LOGICIANUL *(Domnului Bătrân)*: Cu condiţia să nu abuzezi de ea."[27] Însă tocmai acest lucru îl fac cele două personaje, ducând logica până în iraţional.

Acelaşi procedeu este folosit şi de Lewis Carroll cu precădere în *Aventurile lui Alice în Ţara Minunilor*. Considerat de Balotă „marele maestru al subversiunii fictive a logicii, a raţiunii"[28], scriitorul britanic abuzează de logică în discuţiile ce se iscă la ceaiul trăsnit. Astfel, atunci când Alice doreşte să răspundă la ghicitoarea spusă de Pălărier şi este încurajată de Iepure, se iscă următoarea discuţie: „Atunci, ar trebui să zici ce vrei să spui, a continuat Iepurele de Martie./ Asta şi fac, a răspuns Alice fără să stea pe gânduri, cel puţin, cel puţin vreau să spun ceea ce zic, ştiţi, e acelaşi lucru./ Ba nici pomeneală! a zis Pălărierul. La fel de bine ai putea să zici că «văd ce mănânc» e acelaşi lucru cu «mănânc ce văd»!"[29], continuând cu aplicarea principiilor matematice la nivelul limbajului[30]: „Mai ia puţin ceai, i s-a adresat foarte serios Iepurele de Martie./ Nu am luat deloc, i-a răspuns Alice pe un ton ofensat, aşa că nu pot să mai iau./ Vrei să spui că nu poţi lua mai puţin, a spus Pălărierul; este foarte uşor să iei mai mult decât nimic."[31] Acelaşi efect, de obţinere a anti-logicului prin intermediul logicii, îl are şi apelul la paralogism, cum se întâmplă în *Alice în Ţara din Oglindă*, unde Regina Albă se foloseşte de exerciţii de logică pentru a crede în lucruri imposibile[32] şi unde scriitorul creează cuvinte-geamantan apelând la cuvinte cu semnificaţii foarte îndepărtate unele de altele cum ar fi „mimsy", format prin alăturarea cuvintelor „flimsy" (fragil) şi „miserable" (trist), sau „slithy", format din „lithe" (activ) şi „slimy" (mocirlos şi lunecos). În acest context al iraţionalului îmbrăţişat de celelalte personaje, ascuns însă sub masca raţionalului (căci toţi ascultă cu consideraţie expunerea Logicianului după a doua apariţie a rinocerului, deşi acesta ajunge la cele mai ilogice explicaţii), cei doi eroi, Alice şi Bérenger sunt acuzaţi direct sau indirect de lipsă de logică, ajungând în cele din urmă să se îndoiască de propria gândire şi identitate.

„Raţionamentul acestor personaje este o unealtă de persuasiune, nu de căutare a adevărului. Cuvântul pare să le fie dat pentru a se impune prin el."[33] Căci, „oamenii au deveni nişte ziduri unii pentru alţii: nimeni nu mai discută cu nimeni, fiecare vrând să fac din fiecare partizanul său ori să-l zdrobească."[34] Astfel, în *Rinocerii*, în spatele unor clişee, unor banalităţi şi slogane după care personajele nu fac decât să se ascundă, stă dorinţa de a domina prin dialog, care nu mai este comunicare, ci conflict, luptă. Jean are o atitudine conflictuală faţă de Béranger încă de când îl întâlneşte la începutul piesei, contracarând fiecare opinie diferită pe care acesta o formulează scurt, fără a-i lăsa loc de ieşire. Lucrurile se agravează atunci când Béranger, după a doua apariţie a unui rinocer, îşi susţine punctul de vedere până la final, orgoliosul Jean ieşindu-şi cu totul din fire când este numit înfumurat şi pedant, cei doi

[27] Eugen Ionescu, *op. cit.*, Vol. II, p. 158.
[28] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 92.
[29] Lewis Carroll, *op. cit.*, 2010, p. 78.
[30] Don L. F. Nilsen, *Humor in Eighteenth- and Nineteenth-Century British Literature: A Reference Guide*, Greenwood Press, Westport, CT, 1998, p. 244.
[31] Lewis Carroll, *op. cit.*, 2010, p. 85.
[32] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 93.
[33] *Ibidem*, p. 417.
[34] Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 15.

ajungând să se jignească şi, în cele din urmă, să refuze să mai stea unul în preajma celuilalt. Deşi Bérenger îşi regretă imediat atitudinea, este evidentă aici dorinţa personajelor de a domina, de a stabili un raport stăpân-slugă, folosindu-se de limbaj. Doar că de la dominarea prin dialog, se va ajunge treptat la încercarea de dominare prin forţă, căci oamenii care „au deopotrivă candoarea şi ferocitatea lor [rinocerilor]", care „v-ar ucide cu conştiinţa împăcată că n-aţi gândit la fel cu ei"[35] renunţă la forma umană, transformându-se în aceste animale fioroase. Apare aici cuplul Bérenger-ceilalţi (oamenii/rinocerii) în interiorul căruia unul îl domină pe celălalt[36], prin violenţă verbală, dar lăsând o puternică impresie a posibilităţii să se ajungă în orice clipă la violenţă fizică. Astfel, Bérenger mai întâi se confruntă la nivel dialectic cu restul personajelor, după care, în finalul piesei, acestea, transformate în rinoceri, dau ocol casei, făcând un zgomot infernal, şi îl prind pe acesta ca într-un laţ din care pare a nu mai avea posibilitatea de a scăpa cu viaţă.

Aceeaşi violenţă a limbajului şi a dialogului o experimentează şi Alice în cele două cărţi, unde, întâlnindu-se cu făpturile ce populează lumile fantastice, trebuie să se lupte permanent cu dorinţa celorlalţi de a o reduce la tăcere şi de a o „dăscăli", căci ei ştiu mai bine. În consecinţă, principalul scop al oricăror întâlniri şi conversaţii este de a stabili o ierarhie, de a stabili cine e stăpân. Iar de aici se ridică şi problema autorităţii, a celui învestit cu o funcţie respectabilă şi care, identificându-se cu aceasta, adoptă o atitudine agresivă, dominantă, considerând că tot ceilalţi trebuie să îi respecte autoritatea şi să i se supună orice ar fi. Este cazul Reginei de Cupă din Ţara Minunilor, care îi agresează pe toţi din jur cu porunca tăierii capului la cel mai mărunt inconvenient, sintagmă care, deşi devenită clişeu (căci Alice află că, de fapt, porunca nu este dusă la îndeplinire) îi timorează pe ceilalţi datorită violenţei cu care este rostită. Un alt exemplu îl găsim în Ţara din Oglindă, în cuplul fraţilor gemeni Tweedledee şi Tweedledum care, pe lângă faptul că, din când în când se agresează reciproc, îi fac acest lucru eroinei folosind sofisme şi ajungând să o facă să se întrebe dacă este reală sau nu[37]. Însă în ceea ce priveşte utilizarea sofismelor pentru violentarea şi dominarea celuilalt, una dintre cele mai reprezentative scene este cea a procesului, din *Aventurile lui Alice în Ţara Minunilor*. Temă reluată în mod repetat de scriitorii absurzi, justiţia apare la Carroll ca un sistem de nepătruns şi de neînţeles, ce nu ia în considerare omul, fiind mult mai preocupat de propriu-i mecanism, amintind de punctul de vedere al lui Camus, Kafka şi Ionesco. Astfel, nu doar că nu se respectă procedura şi nimeni nu pare a ştii ce are de făcut mai exact, cu excepţia Iepurelui Alb şi a lui Alice, dar judecătorul, care este însuşi Regele de Cupă (deci învestit cu o dublă autoritate), care, la rândul său şi-a dovedit pe terenul de crichet apetenţa pentru violenţă şi dominare, se foloseşte de funcţia sa pentru a-i supune pe ceilalţi. Procesul se dovedeşte a fi, asemeni dialogului, redus la un singur scop – acela de a reafirma puterea prin intermediul agresivităţii, toate supunându-se legii bunului plac. Astfel, atunci când Alice este chemată ca martor, regele se simte ameninţat datorită dimensiunilor pe care aceasta le căpătase în ultimele minute. Aşa că, folosindu-se fără nici nicio reţinere de autoritatea presupusă de funcţia sa, precum şi de puterea creatoare a limbajului, creează o nouă lege care interzice accesul în sală persoanelor mai înalte de o milă. Problema este, însă, că regele este trădat de limbaj[38], căci, grăbindu-se să creeze impresia oficialităţii legii create spontan, îi dă numărul 42, menţionând, de asemenea, că este cea mai veche lege. Iar Alice îi va atrage atenţia asupra acestui fapt, presupusa autoritate, precum şi sofismele, reducerile la tăcere şi agresiunile de tot felul nemaifiind acceptate de aceasta.

[35] *Ibidem*, p. 241.
[36] Carmen Duvalma, *op. cit.*, p. 28.
[37] Jean-Jacques Lecercle, *Philosophy of nonsense: the intuitions of Victorian nonsense literature*, Routledge, New York, Londra, 1994, p. 83.
[38] Jean-Jacques Lecercle, *op. cit.*, pp. 90-91.

Cei doi autori extind dominarea prin limbaj şi problema autorităţii şi asupra didacticismului, despre care Ionesco afirmă că „ucide arta... la fel ca învăţământul: aceeaşi lecţie repetată e inutilă”[39], fiind mai degrabă o mentalitate şi dorinţă de dominare[40]. Logicianul este „autoritatea” chemată pentru a clarifica lucrurile după discuţia aprinsă dintre Jean şi Bérenger cu privire la originea rinocerilor cu unul sau două coarne. Spiritele se mai liniştesc după ce acesta se recomandă ca „logician profesionist”, căci oamenii-marionetă din teatrul lui Ionesco sunt receptivi îndeosebi la funcţii şi titulaturi. În ciuda absurdităţilor pe care Logicianul ajunge să le afirme, este ascultat cu luare-aminte, iar lui Bérenger i se atrage atenţie de nenumărate ori să nu intervină şi să îl întrerupă. Astfel, Logicianul pare că le ţine o lecţie celorlalţi, în care, însă, nu fondul contează, ci forma, metoda la care apelează[41]: atâta timp cât ceea ce se spune, indiferent ce, e spus de o autoritate şi e prezentat „cu metodă”, micul burghez va asimila tot ce i se serveşte, dezumanizându-se şi transformându-se în cele din urmă într-un monstru, cum se întâmplă cu personajele din *Rinocerii*.

Aceeaşi tendinţă automatizantă a didacticismului a surprins-o şi Carroll îndeosebi în prima carte *Alice*, doar că acesta îl dinamitează prin parodierea celor mai populare cântece şi poezii victoriene pentru copii care aveau un scop moralizator. Poezii precum *Cum albinuţa hărnicuţa* şi *Bătrân eşti, taică William!* sunt rescrise, devenind tocmai opusul originalelor. Acestor parodii li se adaugă şi alte ironizări ale didacticismului, cum ar fi metoda aleasă de Şoarece pentru a usca personajele care au căzut în balta de lacrimi – de a le ţine o cuvântare despre William Cuceritorul, precum şi discuţiile pe care eroina le are spre finalul aventurilor în Ţara Minunilor cu Grifonul şi cu Broasca Surogat cu privire la sistemul educaţional din tărâmul fantastic.

Însă ceea ce stă la baza tututror acestor atitudini şi comportamente este, în cele din urmă, criza ontologică a omului dată de pierderea identităţii, căci începând cu epoca industrializării şi continuând cu secolul XX, „proliferează turma umană, omul de serie, fără figură, simplu nume.”[42] Iar modul în care această trăsătură a omului modern este surpinsă în special la Ionesco, dar şi la Carroll, însă nu atât de puternic, este opoziţia dintre un personaj central bine conturat şi alte personaje, „personaje-mecanism”[43] sau „obiecte scenice”[44], care sunt schiţate şi identificate cu rolul lor social, uneori chiar şi nominal (ex. în *Rinocerii*, Logicianul, Gospodina, Băcanul etc.). Aceşti indivizi lipsiţi de o identitate clară, care nu gândesc ei înşişi cu adevărat, vor fi cei care vor degenera, dacă nu au făcut-o deja (cum apare în cele două cărţi *Alice*), renunţând la umanitate şi regresând la forma animalieră/ artificială, metamorfozarea lor sugerând „o dezagregare ontică mereu posibilă, o neputinţă de a fixa identitatea.”[45] În piesa lui Ionesco, toate personajele, cu excepţia lui Bérenger, devin rinoceri, fiinţe inocente şi candide atâta timp cât sunt lăsate în pace. În *Alice în Ţara Minunilor* şi *Alice în Ţara din Oglindă* au loc transformări de tot felul: Alice îşi schimbă dimensiunile pe tot parcursul aventurilor în Ţara Minunilor şi tot aici copilul Ducesei se transformă în purcel, iar în Ţara din Oglindă Regina Albă se transformă în oaie, iar cea Neagră în pisică. Însă lumile celor două cărţi ale lui Carroll sunt populate de numeroase făpturi ce par a fi la limita dintre uman şi zoologic/ artificial, subliniind dezumanizarea individului modern. Astfel, Iepurele Alb, de exemplu, pare a fi omul mereu grăbit, obsedat de trecerea timpului, şi care acceptă ierarhia ca pe ceva natural şi se comportă ca atare, fiind timorat de autoritatea Regelui şi

[39] Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 115.
[40] *Ibidem*, p. 150.
[41] Ion M. Tomuş, *Pitoresc şi absurd în dramaturgia lui Eugène Ionesco*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2011, p. 103.
[42] Marian Victor Buciu, *op. cit.*, p. 109.
[43] Carmen Duvalma, *op. cit.*, p. 23.
[44] Gelu Ionescu, *op. cit.*, p. XXI.
[45] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 422.

Reginei de Cupă şi supus acestora, însă extrem de hotărât şi autoritar cu Alice când o confundă cu menajera sa. Valeţii, fiinţe intermediare, jumătate om, jumătate broască sau peşte, par a fi fiinţe puţin gânditoare, capabile, mai degrabă, să îndeplinească automat ordine, decât să fie voluntare şi cu proprie iniţiativă. Oarecum în acelaşi registru se înscriu şi personajele în care umanul se îmbină cu artificialul, cum e cazul personajelor-piese de joc: cărţi în *Alice în Ţara Minunilor* şi piese de şah în *Alice în Ţara din Oglindă*. Prin regulile jocului cărora, prin natura lor, trebuie să li se supună, aceste personaje, inclusiv regii şi reginele, care pot avea impresia autorităţii, apar ca nişte fiinţe pline de iluzii, dar a căror nimicnicie e afirmată de Alice în Ţara Minunilor: „Cui îi pasă de voi? [...] Nu sunteţi decât un pachet de cărţi de joc!”[46], acestea fiind dirijate de alte forţe, de care nu sunt conştiente, şi al căror destin aminteşte de cel al omului. Iar din contactul eroinei cu acestea rezultă propria sa criză identitară, asemenea celei trăite de Bérenger în *Rinocerii*.

Diferenţa majoră, însă, dintre cele trei opere în discuţie, mai exact dintre universul lui Carroll şi cel al lui Ionesco este aceea că în cel dintâi conflictul dintre individul dezumanizat, degenerat într-o condiţie inferioară, şi omul care îşi păstrează umanitatea nu este atât de evident, de direct, de tranşant. Este vorba aici de acel specific al lumilor create de „poeţii nonsensului”, care, după cum observă Balotă, „nu implică o agresiune susţinută la adresa raţionalităţii şi realităţii lumii.”[47] Într-adevăr, făpturile ce populează cele două lumi fantastice ale lui Carroll sunt reprezentări groteşti, creaturi materializate parcă din subconştient, care au menirea de a o speria pe Alice şi de a o întoarce înspre sine, în cele din urmă. Însă ele sunt clar delimitate de „realitate”, cea în care trăieşte eroina, căci în ambele cărţi existenţa lor este una onirică. În *Rinocerii*, în schimb, aceste făpturi, pe de-a-ntregul animale, cu care Bérenger nu poate comunica sub nicio formă, fac parte din „realitatea” sa, ele nu sunt parte a unui vis. Iar personajul central asistă neputincios la transformarea acestora, căci orice încercare de a-i convinge pe ceilalţi să rămână umani se dovedeşte inutilă. În această confruntare sunt angrenate, dincolo de consideraţiile cele mai „obiective”, dintre care majoritatea se dovedesc a fi simple slogane preluate şi repetate automat, valorile specific umane cele mai importante: iubirea şi prietenia. Însă, în acest univers, ele apar devalorizate căci, în furia transformării, Jean îl ameninţă pe Bérenger că îl va călca în picioare, în ciuda celor mai bune intenţii ale prietenului său, în timp ce Daisy ajunge să creadă că iubirea e „un sentiment morbid, o slăbiciune a omului”, care „nu se poate compara cu ardoarea, energia extraordinară pe care o emană toate aceste fiinţe din jurul nostru.”[48]

În mijlocul vârtejului de evenimente şi de trăiri contradictorii, Bérenger ajunge, inevitabil, să se îndoiască de propria identitate. Dacă la începutul piesei acesta se teme să nu se transforme, în final, văzându-se singura fiinţă umană în mijlocul rinocerilor, ajunge să îşi dorească cu disperare ca acest lucru să se întâmple: „Ah, cum aş vrea să fiu ca ei! [...] Mă mustră conştiinţa, ar fi trebuit să-i urmez la timp. Acum e prea târziu! Vai, sunt un monstru, sunt un monstru! Vai, niciodată n-am să devin rinocer, niciodată, niciodată! Nu mă mai pot schimba. Aş vrea, aş vrea atât de tare, dar nu pot! Nu mă mai pot privi, mi-e prea ruşine! (*Se întoarce cu spatele la oglindă.*) Ce urât sunt! Nefericit cel ce vrea să-şi păstreze originalitatea!”[49] Această „rezistenţă în uman”, principala temă a teatrului ionescian[50], pe care o manifestă Bérenger nu este rezultatul vreunei calităţi deosebite a acestuia sau a unei acţiuni a sale. El rezistă deoarece, asemeni lui Denis de Rougemont, sufletul se opune transformării. De aceea, atunci când Dudard consideră că rinocerii nu sunt un pericol, Bérenger afirmă: „Numai când îi văd, pe mine mă răscoleşte. E ceva nervos. Nu e furie, nu, omul nu trebuie să

[46] Lewis Carroll, *op. cit.*, 2010, p. 147.
[47] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 49.
[48] Eugen Ionescu, *op. cit.*, Vol.II, pp. 263-264.
[49] *Ibidem*, pp. 267-268.
[50] Marian Victor Buciu, *op. cit.*, p. 112.

se înfurie, furia te poate duce departe. De furie mă păzesc, dar (*arată spre inimă)* mă strânge ceva aici."[51] Rezistenţa lui Bérenger în faţa posibilelor schimbări generate de agresiunea venită din exterior aminteşte de cea a lui Alice, prezentă în ambele cărţi, dar mai evidentă în prima dintre ele. Datorită nenumăratelor schimbări ale dimensiunii, precum şi întâmplărilor neobişnuite prin care trece, Alice ajunge să se întrebe cine este aproape pe tot parcursul aventurilor în Ţara Minunilor. Deşi, spre deosebire de Bérenger, aceasta nu are un „model", căutând să se găsească pe sine, dorinţa ei este de a se întoarce la norma umană, asemeni personajului ionescian.

În final, pentru a-şi afirma identitatea, Alice se revoltă împotriva autorităţii şi iraţionalităţii acesteia, agresându-şi, la rândul său, agresorii din lumile fantastice. Bérenger parcurge acelaşi traseu, de la pasivitate la agresivitate, dar, spre deosebire de eroina lui Carroll, el nu poate scăpa din această lume. Astfel, monologul din finalul piesei *Rinocerii* este „monolog şi dialog cu sine şi cu lumea, căreia îi comunică disperarea", dar un strigăt asemănător cu cel din tabloul lui Munch, căci cine să îi audă afirmarea umanităţii într-o lume în care ceilalţi s-au transformat în rinoceri?!

Bibliografie

Bibliografia operei

- Carroll, Lewis, *Aventurile lui Alice în Ţara Minunilor*, traducere de Radu Tătărucă, ilustraţii de Violeta Zabulică-Diordiev, Ed. Cartier, Chişinău, 2010
- *** *Alice în Lumea Oglinzii*, traducere, prefaţă şi note de Eugen B. Marian, Ed. Prut Internaţional, Chişinău, 2005
- Ionescu, Eugen, *Cântăreaţa cheală. Teatru*, Vol. I, traduceri de Radu Popescu şi Dinu Bondi, Elena Vianu, Sanda Şora, Marcel Aderca şi Mariana Şora, Prefaţă şi antologie de Gelu Ionescu, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970
- *** *Setea şi foamea. Teatru*, Vol. II, traduceri de Marcel Aderca, Florica Şelmaru, Mariana Şora, Ion Vinea şi Sanda Şora, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970

Bibliografie critică

- Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul*, Ed. Univers, Bucureşti, 1971
- Buciu, Marian Victor, *Ionesco. Eseu despre onto-retorica literaturii*, Ediţia a II-a, Ed. EuroPress Group, Bucureşti
- Camus, Albert, *Faţa şi reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara*, trad. Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, introducere Irina Mavrodin, Ed. I, Rao International Publishing Company, Bucureşti, 1994
- Cohen, Morton N., *Lewis Carroll. A Biography*, Vintage Books, New York, 1996
- Duvalma, Carmen, *Eugen Ionescu şi lumea refugiului total*, Prefaţă de Florin Mihăilescu, Ed. Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2011
- Ionesco, Eugéne, *Între viaţă şi vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999
- *** *Note şi contranote*, traducere din franceză şi cuvânt introductive de Ion Pop, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2011
- Lecercle, Jean-Jacques, *Philosophy of nonsense: the intuitions of Victorian nonsense literature*, Routledge, New York, Londra, 1994
- Nilsen, Don L. F., *Humor in Eighteenth- and Nineteenth-Century British Literature: A Reference Guide*, Greenwood Press, Westport, CT, 1998

[51] Eugen Ionescu, *op. cit.*, Vol. II, p. 233.

- Tomuş, Ion M., *Pitoresc şi absurd în dramaturgia lui Eugéne Ionesco*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2011

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

A SHORT HISTORY OF THE CONCEPT OF PERSONIFICATION

Anca NEMEŞ
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: Personification has always been an underrated trope, despite the wealth of metaliterary information it is able to offer. This article aims to note a short history of the concept of personification, as well as to investigate the reasons why this artistic device cannot be found at the same level of appreciation as other literary devices. Even though personification is a common, widespread trope, being especially present in poetry, surprisingly, its status within literary theory has always been imprecise and volatile, the prevailing critical attitude towards personification being, in all moments of history, one of indifference. The banality generally attributed to this trope led on the one hand to the current scarcity of theoretical texts on the topic, and on the other hand to the contradictions and uncertainties dominating the few texts which do exist.

Keywords: personification, prosopopoeia, metaphor, conceptual metaphor, anthropomorphism.

Crearea de imagini este un atribut uman definitoriu, în special când ființa umană se confruntă cu realități abstracte, incomprehensibile sau înfricoșătoare. O analiză a personificării nu se poate realiza în absența unor considerații privitoare la metaforă, în a cărei largă categorie se regăsește și cea dintâi. Parafrazând celebra cugetare a lui Aristotel cu privire la natura omului, Gh. Crăciun afirmă că omul este „animalul metaforizant"[1]. Într-adevăr, crearea de imagini, simboluri, metafore pentru a înțelege sau a se apropia de aspectele mai dificil de conceptualizat ale realității este un atribut specific omului. Din această cauză, metafora ca realitate lingvistică, retorică, psihologică sau socială constituie de multă vreme o preocupare a cercetătorilor. Definită ca un transfer de sens prin intermediul căruia un cuvânt – imagine înlocuiește cuvântul – obiect[2], metafora este apreciată ca fiind cea mai rafinată formă a limbajului artistic. Însă ea se regăsește și la nivelul limbajului cotidian, codificând adesea modurile de raportare la lume ale anumitor indivizi sau grupuri sociale. Spunem, de pildă, că viața ne-a trădat, că un computer a murit sau că timpul aleargă. Investind obiecte cotidiene inanimate sau abstracțiuni cu trăsături umane, realizăm o mai mare apropiere de acestea, lucru care facilitează înțelegerea lor.

Modul în care omul alege să traducă realitatea în limbaj figurat, prin intermediul metaforelor, este nu doar o sursă de plăcere estetică ci și o oglindă a psihologiei individuale sau colective. Conceptul de *metaforă conceptuală* este unul des vehiculat în ultimul deceniu, și apreciat ca fiind puntea de legătură între lingvistică și literatură. Cercetătorii implicați în analiza metaforelor conceptuale (sau cognitive) postulează că metafora nu este o modalitate a limbii, ci una a gândirii. Astfel, metafora conceptuală ar putea fi înțeleasă drept domeniul vast al raportării simbolice a omului la lumea înconjurătoare, raportare exprimată la nivelul subsumat al artisticului prin metafore ca tropi. Metaforele proiectează structuri din domeniile-sursă ale experienței umane în domenii-țintă abstracte. Conform teoriei conceptuale a metaforei, tindem să înțelegem realitatea prin intermediul metaforelor; acestea sunt

[1] Gheorghe Crăciun, *Introducere in teoria literaturii*, Editura Dacia XXI, Cluj-Napoca, 2011, p. 217
[2] Irina Petraș, *Teoria literaturii*, Biblioteca Apostrof, Cluj Napoca, 2002, p. 101

„fundamentale, răspândite, inconștiente, sistematice, bine înrădăcinate și convenționale”[3]. Substantivele abstracte, cum ar fi timpul, viața, emoțiile, procesele mentale, valorile, sunt conceptualizate pe baza unor domenii sursă, care reprezintă procese, activități, orientări și mișcări raportate de cele mai multe ori la sine. De cele mai multe ori ne imaginăm mintea ca un recipient, o persoană furioasă ca un recipient sub presiune, o activitate întinsă pe o mai mare perioadă de timp (cum ar fi o relație, o carieră sau o viață) ca un drum, simțim că succesul sau fericirea se află undeva „sus”, pe când tristețea sau insuccesul sunt „jos”, iar timpul este perceput ca un obiect în mișcare.

Umberto Eco își exprimă convingerea că adevărul, deși imposibil de cunoscut în totalitate, nu poate fi investigat fără a face apel la metaforă, deoarece aceasta constituie o parte integrantă a însăși esenței adevărului. Într-o abordare de factură platonică, Eco definește adevărul ca „o armată mobilă, elaborată poetic, de metafore, metonimii și antropomorfisme care se coagulează ulterior în cunoaștere, iluzii a căror natură iluzorie a fost uitată”[4]. Personificarea poate astfel fi percepută nu doar ca o figură de stil cu rol estetic ci și ca un instrument de investigare a mentalului unei comunități culturale, ale cărei acte de limbă stau în mod obligatoriu sub semnul unei convenții, convenție care nu este aproape niciodată universală sau integral transferabilă unei alte comunități lingvistice.

De multe ori, metafora este utilizată pe post de etichetă generică ce se referă la toate tipurile de expresie figurată, probabil datorită faptului că aceasta întrunește cel mai mare grad de diversitate în natura sa combinatorică. Metafora, într-o accepțiune largă, implică un melanj, o alăturare de elemente lingvistice care în condiții obișnuite de comunicare nu se regăsesc împreună sau sunt percepute ca fiind incompatibile. Metafora, comparația și oximoronul au la bază alăturarea a două entități în scopul comparării acestora. Personificarea, privită ca subspecie a metaforei, realizează în fond același lucru, însă într-un mod diferit, învestind abstracțiuni, concepte sau obiecte cu funcții și atribute umane. Mergând mai departe, un caz aparte de personificare îl reprezintă apostrofa, invocarea acelei abstracțiuni antropomorfizate și utilizarea adresării directe, ca și cum conceptul în cauză, personificat, nu are doar trăsături umane ci și o prezență fizică[5].

Lingvistul maghiar Zoltán Kövecses clasifică metaforele conceptuale în trei categorii: structurale, ontologice și orientaționale[6]. De interes pentru lucrarea de față sunt metaforele ontologice, pe care Kövecses[7] le definește ca tipul de metaforă ce conferă un nou statut ontologic categoriilor generale de concepte abstracte - țintă, generând astfel noi entități abstracte. Cu alte cuvinte, individul uman își conceptualizează experiențele sub aspectul obiectelor, substanțelor sau recipientelor. Astfel, metafora ontologică are funcția de a conferi experiențelor umane – cu precădere celor vagi, ambigui, slab delineate – un statut, reprezentându-le ca obiecte (un eu fragil, o minte ascuțită), substanțe (multă alergătură) sau recipiente (o existență goală, o zi plină de activități).

Același Kövecses consideră personificarea ca fiind o subspecie a metaforei ontologice[8]. În accepțiunea sa cea mai generală, personificarea reprezintă atribuirea de calități omenești unor lucruri, ființe sau abstracțiuni. Personificarea valorifică cel mai de încredere

[3] Agnes Petocz, *Re-Thinking the Place of Semiotics in Psychology and its Implications for Psychological Research*, în *Semiotics. Theory and Applications,* Hamel, S.C. (ed), Nova Science Publishers, New York, 2011, p. 126

[4] Umberto Eco, *Kant and the Platypus. Essays on Language and Cognition*, Houghton Mifflin Harcourt, 2000 p. 45, trad. ns.

[5] Jack Barlow, *Psychology and the Poetics of Growth: Figurative Language in Psychology, Psychotherapy, and Education,* Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, NJ, 1977, p. 38

[6] Zoltán Kövecses, *Metaphor. A Practical Introduction*, Oxford University Press, New York, 2010, p. 37

[7] Kövecses, op.cit., p. 38-39

[8] Kövecses, op.cit., p. 38-39

domeniu – sursă pe care îl posedăm, şi anume sinele. Prin personificarea inanimatelor se realizează o apropiere între om şi obiectul îndepărtat sau abstract, lucru care conduce la o mai bună înţelegere. Personificarea permite astfel omului să utilizeze cunoştinţe despre sine pentru a înţelege mai aprofundat alte aspecte ale lumii, cum ar fi timpul, moartea, forţele naturii sau obiectele inanimate.

Pe o poziţie similară se găseşte şi James Paxson, care consideră că personificarea reprezintă transpunerea materială a unei cantităţi (adesea ideatice sau abstracte) într-o altă cantitate, reprezentând de obicei o persoană. Această transpunere implică uzul unei metafore conceptuale din câmpul recipientelor, al conţinerii[9]. Din acest punct de vedere, forma pe care o ia metafora (ceva conţinut de altceva) se apropie de concepţia structuraliştilor referitoare la semn. Privit prin această prismă, procedeul personificării, cu structura sa compusă, se subscrie concepţiei generale a erei în care a apărut, şi anume că toate lucrurile au o structură dual ă, compusă din forme şi esenţe.

Se pare că personificarea s-a bucurat de o atenţie mai serioasă abia în cadrul teoriei literare recente. Până nu demult, acordarea unei identităţi umane unei realităţi non-umane era subsumată alegoriei[10], însă în ultimii ani, valoarea sa esenţială pentru discursul literar, precum şi complexitatea de forme şi sensuri ale personificării au condus la o reevaluare a statutului său până la punctul de a o declara „stăpâna tropilor în discursul poetic”[11].

Deşi era natural ca cercetătorul interesat de originile teoriei personificării să se îndrepte spre Aristotel, acesta riscă să fie dezamăgit în căutările sale. Filosoful grec abia aminteşte câteva figuri de stil în *Retorica* sa, interesul său central în lucrarea respectivă fiind nu o identificare şi clasificare a tropilor, ci descrierea modurilor în care argumentele pot fi descoperite şi dispuse. Acesta aminteşte totuşi de practica specifică lui Homer, de a „oferi adesea viaţă metaforică lucrurilor lipsite de viaţă”[12], proces considerat a fi o variantă a metaforei şi numit „actualizare”[13]. Aristotel apreciază sentimentul de vioiciune şi puterea educativă pe care un astfel de procedeu îl conferă unui pasaj literar.

Prima utilizare a termenului de „prosopopeia” pentru a numi procedeul personificării se regăseşte la Demetrius din Falerum, în tratatul său, *Despre stil*[14]. Aici se regăseşte şi prima descriere a personificării ca trop din teoria retorică occidentală. Însă pentru Demetrius, prosopopeia nu denumeşte doar procedeul personificării aşa cum este el definit astăzi, ci şi cel de a invoca, de a „face prezent” un strămoş de mult plecat, precum şi antropomorfizarea şi oferirea unui glas unei entităţi geopolitice abstracte, cum ar fi spre exemplu Elada, în formă feminină, adresându-se poporului său[15].

Termenul de prosopopeia se păstrează şi în evul mediu, unde se regăseşte din nou în tratatul lui Erasmums din Rotterdam, *De copia*. Aici, Erasmus defineşte acest procedeu literar ca fiind „descrierea de persoane”[16] şi consideră termenul de prosopopeia ca fiind interschimbabil cu cel de prosopographia, procedeul de descriere a caracteristicilor fizice ale unui personaj uman. Cu toate acestea, Erasmus întocmeşte pentru prima dată o listă cu exemple de virtuţi abstracte personificate care apar în lucrările diverşilor autori latini, incluzând şi personajele mitologice în domeniul ontic al tropului personificare.

Gramaticianul francez Pierre Fontanier, preocupat în special de figurile de stil, a realizat în secolul al XVIII-lea cea mai sistematică clasificare a tropilor din vremea sa. Este

[9] James Paxson, *The Poetics of Personification*, Cambridge University Press, New York, 1994, p. 40
[10] James Paxson, op. cit., p. 1
[11] ibidem
[12] Aristotel, *Retorica*, Editura IRI, Bucureşti, 2004, p. 72
[13] ibidem
[14] apud James Paxson, op.cit., p. 12
[15] James Paxson, op.cit., p. 12
[16] apud James Paxson, op.cit, p. 23

pentru prima dată că personificarea primește autonomie, nemaifiind subsumată metaforei, și fiind în același timp considerată a fi un procedeu distinct de cel al prosopopeii. Fontanier consideră că personificarea reprezintă substanțializarea entităților abstracte, pe când prosopopeea este procedeul utilizat pentru a acorda o voce celor decedați și cel care se bucura de o mai mare popularitate în perioada Evului Mediu și a Renașterii[17]. Conform lui Paxson, un alt merit al lui Fontanier este acela de a fi clasificat tropii în trei mari categorii – metaforă, metonimie și sinecdocă – considerând că personificarea poate funcționa ca variantă a fiecăreia din cele trei categorii[18].

Un alt exemplu de subestimare a rolurilor personificării îl reprezintă ideile expuse de Henry Home, Lord Kames, în lucrarea sa, *Elemente de critică*[19]. Aici, autorul dedică un capitol întreg noțiunii de personificare, însă, în ciuda faptului că demonstrează (poate involuntar), prin exemple din autori latini sau din Shakespeare, larga răspândire a acestui procedeu, continuă să o considere a fi lipsită de importanță în contextul global al teoriei literare. Pe baza intențiilor care stau la baza utilizării tropului, Lord Kames face distincția între două tipuri de personificare: „pasională" și „descriptivă", considerând varianta pasională ca fiind mai nobilă, deoarece oferă, chiar și pentru un moment, iluzia de viață și inteligență.

În aceeași perioadă istorică, și anume secolul al XVIII-lea, personificările își pierd din caracterul activ specific literaturii antice și medievale și devin mai degrabă statice, descriptive. Morton Bloomfield consideră acesta ca fiind efectul dezvoltării picturii și sculpturii asupra literaturii[20]. Personificarea reprezintă probabil cel mai important procedeu comun atât literaturii cât și sculpturii și mai ales picturii.

În secolul XX se remarcă un declin atât al popularității personificării ca procedeu literar, cât și al aprecierii de care aceasta se bucură în rândul teoreticienilor. Literatura, îndreptându-se spre un mimesis cât mai pronunțat al realităților umane, renunță la metafore și personificări în favoarea expresiei fruste. Iar în cadrul teoriei literare, procedeul personificării își pierde din nou din importanță, fiind subsumat alegoriei, în continuarea tendinței începute în secolul precedent[21].

Lingvistul și teoreticianul american Morton W. Bloomfield explica în 1963 că personificarea este considerată a fi cel mai puțin important element al alegoriei, fiind considerată de majoritatea contemporanilor ca fiind „secătuită de veridicitate"[22]. Cu toate acestea, Bloomfield recunoaște că de-a lungul istoriei literaturii, de la Homer la contemporaneitate, aceasta a fost unul din cele mai uzitate procedee literare. Și acesta subsumează tropul personificării clasei mai mari a alegoriei, definind ceea ce el numește alegoria personificării ca fiind procesul de animare a obiectelor inanimate sau noțiunilor abstracte, iar personificarea în sine ca fiind figura animată creată prin acest proces[23].

Încercând o clasificare a modurilor de translație a realului în figurat, Paxson distinge trei nivele de animare: substanțializare sau ipostaziere, înțeleasă ca transformarea figurată a oricărei cantități non-corporale într-una fizică, antropomorfism, adică transferul figurat al unei cantități non-umane într-un personaj cu formă umană și personificarea propriu-zisă, definită ca transferarea unei cantități non-umane în forma unei persoane umane conștiente, capabilă de

[17] James Paxson, op.cit., p. 26
[18] ibidem, p. 27
[19] Satoshi Nishimura, *Personification: Its Functions and Boundaries*, în *Papers on Language & Literature*, Vol. 50, nr. 1, 2014, p. 92
[20] Morton W. Bloomfield, *A Grammatical Approach to Personification Allegory*, în *Modern Philology*, Vol. 60, Nr. 3, feb., 1963, p. 164
[21] James Paxson, op.cit., p. 29
[22] Morton Bloomfield, op.cit., p. 161
[23] ibidem, p. 163

limbaj și gândire, având o voce și un chip[24]. La rândul lor, aceste definiții se pot diviza suplimentar în subcategorii care pot opera individual sau se pot asocia: animificarea, adică transferul figural al unui agent uman sau al unei abstracțiuni într-un animal (procedeu care stă la baza fabulei), reificarea sau depersonificarea, care reprezintă procesul invers personificării, și anume transferul unui agent uman într-un obiect inanimat, idearea, sau transferul unui obiect sau agent uman într-o idee sau esență abstractă, și nu în ultimul rând topificarea, definită ca transferul unei abstracțiuni într-un spațiu geografic[25].

Joseph Dodson[26] propune o clasificare a personificărilor în trei categorii. Cea dintâi reunește personificările cotidiene (sau obișnuite), categorie care se referă la catacreză, o figură de stil atât de frecvent utilizată încât nu mai este percepută ca atare, elementele ei antropomorfice nemaifiind considerate a fi evidente. Este cazul expresiilor curente de genul „gura unui râu" sau „piciorul mesei". În a doua categorie se regăsesc personificările generale, care, deși denumesc trăsături umane recognoscibile, nu sunt considerate a reprezenta o persoană reală. Ultima categorie reunește personificările așa-zis reprezentative, concepute a reprezenta o persoană sau o caracteristică, și care scot în evidență un atribut, o emoție sau o parte a ființei respective.

Ilustrând idei sau concepte abstracte, personificarea facilitează înțelegerea aspectelor misterioase ale existenței, făcând în același timp textele literare mai vii, mai alerte, posibil mai accesibile și cu siguranță mai plăcute cititorului. Pe lângă aspectul său cognitiv – funcțional, metafora și implicit personificarea se constituie ca o măsură a măiestriei artistice, a elocvenței și a creativității lingvistice. Deși în modernitate și contemporaneitate uzul personificărilor este în general privit ca un procedeu demodat care diluează realismul și veridicitatea unui text, acest trop are o lungă istorie care, pe lângă valoarea literară, poate oferi informații culturale sau sociale cu privire la autori și la contextul istoric în care au creat. Personificarea poate fi privită din două perspective: pe de o parte din punctul de vedere consacrat, al teoriei literare, iar pe de altă parte din punct de vedere antropologic. Astfel, pot fi investigate două fațete ale aceluiași fenomen: personificarea ca „figură de stil" și personificarea ca „figură de gândire"[27].

Bibliografie

1. Aristotel, *Retorica*, Editura IRI, București, 2004

2. Barlow, Jack, *Psychology and the Poetics of Growth: Figurative Language in Psychology, Psychotherapy, and Education*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, NJ, 1977

3. Bloomfield, Morton W., *A Grammatical Approach to Personification Allegory*, în *Modern Philology*, Vol. 60, Nr. 3, feb., 1963

4. Crăciun, Gheorghe, *Introducere in teoria literaturii*, Editura Dacia XXI, Cluj-Napoca, 2011

5. Dodson, Joseph, *The 'Powers' of Personification,* Walter de Gruyter, Berlin, 2008

6. Eco, Umberto, *Kant and the Platypus. Essays on Language and Cognition*, Houghton Mifflin Harcourt, 2000

7. Kövecses, Zoltán, *Metaphor. A Practical Introduction*, Oxford University Press, New York, 2010

8. Nishimura, Satoshi, *Personification: Its Functions and Boundaries*, în *Papers on Language & Literature*, Vol. 50, nr. 1, 2014

[24] James Paxson, op.cit., p. 42
[25] ibidem, p. 42-43
[26] Joseph Dodson, *The 'Powers' of Personification,* Walter de Gruyter, Berlin, 2008, p. 32
[27] Paul Ricoeur, op. cit., p. 70

9. Paxson, James, *The Poetics of Personification*, Cambridge University Press, New York, 1994

10. Petocz, Agnes, *Re-Thinking the Place of Semiotics in Psychology and its Implications for Psychological Research*, în *Semiotics. Theory and Applications*, Hamel, S.C. (ed), Nova Science Publishers, New York, 2011

11. Petraș, Irina, *Teoria literaturii*, Biblioteca Apostrof, Cluj Napoca, 2002

SECULAR ASPECTS OF CHRISTIANITY IN THE POSTMODERN CONTEXT (GIANNI VATTIMO AND RENÉ GIRARD)

Ion VRABIE
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The pluralism of postmodern society eliminates the claim of absolute foundation. In a world of language games, no form of knowledge can offer final, irrevocable and indisputable justifications. Religion faces the situation of having to give up its character of absolute authority. Its degree of legitimacy is positioned at the same level with other forms of knowledge. According to the postmodern lectures of Christianity, the authority of reason must be replaced with "weak thought" (Gianni Vattimo). The deconstruction of the metaphysical tradition, without enforcing other principles, leads to a relativization that would delegitimize. The metastories, the justifying authorities of any type, the fundaments and archetypes are shaken from their very own foundations and, namely, from their abilities of absolute legitimization. These considerations determine religion to take a step back, to adopt a weaker position, to open towards dialogue. Which are the difficulties of religion in a postmodern context? How does Christianity redefine its position in relation to the world? To what extent can we talk about secular aspects of Christianity? I shall try to answer to these questions starting from the visions of Gianni Vattimo and of René Girard.

Keywords: Christianity, secular, postmodern, "weak thought", scapegoat.

Religie în/și postmodernitate

Datorită caracterului supraîncărcat de sens, concepte precum modernitate, modernitate târzie și postmodernitate au beneficiat de multiple definiri și re-definiri, în funcție de interesele autorului sau de domeniul vizat. Radicalitatea modernității față de epocile precedente nu suprimă, ci, dimpotrivă, accentuează tendința de a institui principii fundamentale, culminând în creații sistemice ce se doresc a fi atotcuprinzătoare – idealismul absolut. Epoca modernă rămâne, totuși, tributară metafizicii tradiționale. Scena lumii este modificată sub influența schimbării continue, interacțiunii intense, reducerii distanțelor și creșterii vitezei în noile circumstanțe ale unei tehnologii comunicaționale evoluate. Se fac vizibile noi diferențe și se fac auzite noi reacții. Se cunosc contexte diferite, culturi cu alte valori și filosofii cu alte viziuni. Lumea occidentală încetează a fi singurul model cultural. Are loc o descentralizare pe plan global la toate nivelurile: politic, cultural, economic, filosofic etc. Astfel, se înregistrează tendințe de desprindere față de lumea modernă prin abordări critice ale metafizicii tradiționale. În conformitate cu opinia lui Gianni Vattimo, modernitatea „sfârșește atunci când – din multiple motive – nu mai pare posibil să vorbim de istorie ca ceva unitar. O viziune de acest fel a istoriei, într-adevăr, implică existența unui centru în jurul căruia se strâng și se ordonează faptele"[1], iar „conceptele ce guvernează metafizica – așa cum este ideea unei totalități a lumii, a unui sens unitar al istoriei, a unui subiect autocentrat, capabil eventual de a se lua în stăpânire de sine – se dovedesc a fi mijloace de disciplinare și de liniștire ce nu mai sunt necesare în cadrul actualelor capacități de care dispune tehnica"[2]. În aceeași ordine de idei, am putea susține că "o criză a fundamentelor absolute" deschide spre noi orizonturi, iar "perspectivismul" semnalat de Nietzsche obține noi justificări și se impune

[1] Gianni Vattimo, *Societate transparentă,* Editura Pontica, Constanța, 1995, p. 6.
[2] Idem, *Gândirea slabă,* Editura Pontica, Constanța, 1998, p. 15.

drept o nouă modalitate de percepție a realității, neîncrezătoare în metapovestiri, după cum ar spune Jean-François Lyotard[3].

Contextul postmodernității, înțelegând prin acest concept o atitudine de renunțare la ideea posibilității unui fundament ultim, a întemeierii absolute sau descoperirea structurilor esențiale ale realității, instituie o revizuire de delegitimare asupra prezentului. Deconstrucția tradiției metafizice, dar fără a impune alte principii, conduce spre o relativizare delegitimatoare. Cu alte cuvinte, metapovestirile, autoritățile justificatoare de orice tip, fundamentele și arhetipurile sunt zdruncinate din chiar temeliile lor și anume ale capacităților de legitimare absolută.

Gândirea postmodernă renunță la căutarea adevărului unic, imuabil, în stare să mențină o unificare totalizatoare, îndeplinind rolul de fundal atotcuprinzător. Se realizează o dispersare continuă și imposibilă de surprins în cadre fixative. Se abandonează credința în legi eterne conform cărora lumea ar fi constituită și condusă. Nu există ființă care poate și trebuie să fie descoperită, ființa se constituie în actul conversațional. Altfel spus, „nu suntem de acord pentru că am găsit esența realității, ci spunem că am găsit esența realității atunci cînd suntem de acord”[4]. În aceste circumstanțe devine evidentă delicatețea întrebării cu privire la religie. Care este statutul ei? Ce rol i se atribuie? În ce termeni mai vorbim despre religie în lumea postmodernă?

Pluralismul societății postmoderne înlătură pretenția unei întemeieri absolute. Într-o lume a jocurilor de limbaj, nici o formă de cunoaștere nu poate oferi și nici nu pretinde o justificare ultimă, irevocabilă și incontestabilă. Religia ajunge în situația de a renunța la caracterul său de autoritate absolută, recunoscându-și un grad de legitimitate egal cu al altor domenii. „Comunitatea mea este cu atât mai mult a mea cu cât admit că ea nu trebuie să fie decât una printre altele.”[5]. Această considerație determină religia să facă un pas înapoi, să adopte o poziție mai *slăbită,* să se deschidă spre dialog. Credința poate fi supusă discuției, argumentării și obiecției, fără aspecte fanatice și convingeri oarbe care își vor impus adevărul în mod autoritar. „Datorită lui Dewey, Croce și Gadamer, cei în care istoria spiritului obiectiv și-a găsit apărători mai convinși decât au fost Nietzsche, Heidegger și Derrida, religia își poate relua rolul fără măști și dogmatisme, se poate întoarce să ocupe un loc alături de științe și de politică, fără să mai aspire la absolut”[6].

Odată cu postmoderniatea se conștientizează rolul și importanța hermeneuticii. Acest fapt ne oferă vizibilitate asupra contextelor istorice și ne face să înțelegem că orice eveniment, cunoștință sau perspectivă este mai mult sau mai puțin influențată de paradigmele și factorii istorici, culturali, politici, ideologici etc. Mai mult, ramificarea domeniilor și a formelor de cunoaștere indică, în pofida interferențelor, aspectele particulare, caracterizate prin metodologie, obiect, scop, comportament etc. Această diversificare sugerează, pe de o parte, caracterul individual al fiecărei zone de cercetare și, pe de altă parte, imposibilitate substituirii unei configurații cu alta. Este ceea ce menționează Vattimo: „nu mai putem spune că, întrucât știința nu-l cunoaște pe Dumnezeu, Dumnezeu nu există. Știința nu reușește nici măcar să stabilească dacă a spune ”sunt îndrăgostit” înseamnă ceva.”[7] De exemplu, o mulțime de lucrurile esențiale ale vieții, precum: sentimentele, valorile, speranțele, nu reprezintă obiecte ale științei.

În cele ce urmează, voi încerca să prezint problema religiei creștine în contextul postmodern pornind de la viziunile unor gânditori cu abordări diferite: Gianni Vattimo și René Girard. Cu cercetări mai aproape de antropologie, filosoful francez caută unele

[3] Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă,* Editura Babel, București, 1993, p. 15.
[4] Gianni Vattimo, Richard Rorty, *Viitorul religiei,* Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p.76.
[5] Marcel Gauchet, *Ieșirea din religie,* Editura Humanitas, București, 2006, p. 110.
[6] Santiago Zabala, *Introducere,* în Gianni Vattimo, Richard Rorty, *op. cit.*, p. 14.
[7] Gianni Vattimo, René Girard, *Adevăr sau credință slabă?* Editura Curtea Veche, București, 2009, p. 45.

răspunsuri prin prisma relației dintre religie și violență. În același timp, filosoful italian recurge la un exercițiu hermeneutic, folosindu-se de conceptul *kénosis* – întrupare. Partea curioasă care se deduce din rezultatele obținute de Gianni Vattimo și René Girard este punctul de convergență la care ajung concluziile celor doi.

René Girard: De ce Hristos nu este un țap ispășitor?

Hermeneutica antropologică a lui René Girard are la bază teoria *țapului ispășitor*. În acest demers, antropologul francez diferențiază între rituri, mituri și religia creștină prin moartea non-sacrificială a lui Hristos. În primul rând, țapul ispășitor desemnează inocența victimelor; în al doilea rând reflectă o colectivitate polarizată față de victimă, iar neputința persecutorilor de a depăși ”logica persecuției” are drept finalitate linșarea. „În cele mai sălbatice *rituri* ne înfățișează o mulțime dezordonată care se polarizează puțin câte puțin contra unei victime, sfârșind prin a se năpusti asupra ei. *Mitul* ne spune povestea unui zeu redutabil care i-a salvat pe credincioși prin nu știu ce sacrificiu, sau chiar murind el însuși, după ce, inițial, semănase dezordinea în rândurile comunității”[8].

Necesitatea unui țap ispășitor apare într-o perioadă de criză. În acest fel, o anumită victimă ajunge să fie considerată responsabilă de nenorocirile publice. Caracteristic mitului este că victima linșată este divinizată apoi, deoarece în urma sacrificiului ordinea în comunitate este restabilită. Acest fapt nu se explică, bineînțeles, prin acțiunea victimei asupra năpastelor publice pe care le soluționează, ci datorită influenței pe care o are asupra psihicului uman și, respectiv, asupra raporturilor dintre oameni. „Țapul ispășitor – spune René Girard – acționează numai asupra raporturilor umane alterate de criză, dar va lăsa impresia că acționează în egală măsură și asupra cauzelor ei exterioare, molimă, secetă și alte calamități obiective”[9]. Se presupune că victima, chiar și după moarte, se impune prin binefacerile sale, motiv care contribuie la imortalizarea și sacralizarea sa.

De ce moartea lui Hristos iese dintr-un astfel de model? În ce constă specificitatea sa? De ce modelul biblic inversează raportul față de cel mitic?

După cum interpretează antropologul francez, în urma comparării modelului biblic cu cel mitic, „putem vedea că toate convingerile sunt identice, însă interpretarea lor e diferită. În vreme ce miturile acceptă fără discernământ convingerile propriilor mulțimi violente, Vechiul și Noul Testament denunță aceste mulțimi și iau apărarea victimelor”[10]. Din această cauză mecanismul țapului ispășitor se referă exclusiv mitologiei. Prin sacrificiul țapului ispășitor se realizează un transfer asupra lui ale tuturor tensiunilor și nenorocirilor sociale punând capăt crizei.

Persecutorii își fac un adevăr din vinovăția victimei, care, în pofida inocenței sale, devine responsabilă pentru momentul critic și este executată. Cu alte cuvinte, ei fac un adevăr din neadevăr, dar nu în mod intenționat, deoarece ei cred efectiv în vinovăția victimei care este expusă violenței. Aici este momentul redistribuirii vinei în mod inversat. Moarte lui Hristos are un caracter non-sacrificial. „A spune că Iisus a murit nu într-un sacrificiu, ci împotriva tutror sacrificiilor, ca să nu mai existe sacrificii, e același lucru cu a recunoaște în el însuși Cuvântul lui Dumnezeu: *Mila o vreau și nu jertfa*. Acolo unde acest cuvânt nu este respectat, Iisus nu poate sălășlui. El nu rostește în van acest cuvânt, iar când cuvântul nu are efect, când violența rămâne stăpână, Iisus trebuie să moară”[11]. Anume această experiență, moartea lui Hristos, fondatoare a creștinismului, îl face pe acesta incomparabil cu celelalte religii.

---

[8] René Girard, *Țapul ispășitor,*Editura Nemira, București, 2000, p. 74.
[9] *Ibidem*, p. 60.
[10] Gianni Vattimo, René Girard, *op. cit.*, p. 118.
[11] René Girard, *Despre cel ascunse de la întemeierea lumii,* Editura Nemira, București, 1999, pp. 244-245.

În timp ce violența se regăsește în orice structură mitică, evenimentul morții lui Hristos scapă acestei structuri. El reprezintă non-violența, iar manifestându-se împotriva violenței, creștinismul apare drept principiu deconstructiv al tuturor religiilor arhaice. „Dacă există o divinitate non-violentă, ea nu poate să-și semnaleze existența oamenilor decât lăsându-se alungată de violență, demonstrând oamenilor că ea nu poate sălășlui în Împărăția violenței”[12]. Aceste cuvinte avertizează pericolul ce paște o societate plină de violență și necesitatea înlăturării ei dintre raporturile umane, rezultat care se poate obține prin responzabilizarea unuia față de altul, caritatea.

Se mai cere amintit un aspect în legătură cu evenimentul răstignirii lui Hristos. De regulă, în timpul sacrificiului, toți cei care participă sunt de acord cu ceea ce se întâmplă. Altfel spus, avem de a face cu o unanimitate a persecuției. Totuși, existența Evangheliilor dovedește prezența unei minorități în dezacord cu cele întâmplate – apostolii. „Dacă toți ucenicii ar fi acceptat logica unanimă a linșajului, nu ar mai fi existat Evangheliile. Chiar dacă s-ar fi păstrat în amintire, răstignirea ar fi trecut în istorie doar într-o formă mitică. Învierea este cea care aduce în lumină minoritate disidentă”[13]. Mesajul Evangheliilor, în fapt al lui Hristos, este unul pozitiv, dar și necesar crede Girard, acela de a ne înfrânge tendința spre violență, deoarece dacă toți oamenii ar adopta regula evanghelică de a întoarce și celălalt obraz, nici un obraz n-ar mai fi lovit.

Gianni Vattimo: creștinism descreștinat

Dacă pentru René Girard creștinismul aduce o inversare a raportului demonstrând că victima este nevinovată, iar mulțimea acționează din neștiință, urmând ca o conștientizare ulterioară a principiului fondator să diminueze violența, pentru Gianni Vattimo principalele concepte de care se folosește, obținând aceleași concluzii, sunt *kénosis* și *gândire slabă.* Abordarea acestei probleme de către filosoful italian are la bază mai multe rădăcini (fenomenologie, hermeneutică, filosofie). El tratează subiectul mai amplu și mai sistematic, totuși, recunoscând meritele și importanța cercetărilor lui Girard chiar pentru propria-i gândire. Conceptul *secularizare*, menționează Vattimo, după lectura lucrărilor lui Girard, va fi văzut într-o lumină pozitivă. Contrar celor crezute de către majoritatea, va afirma că „secularizarea nu ar fi abandonarea sacrului, ci aplicarea în întregime a tradiției sacre la fenomene umane determinate”[14]. În fapt, termenul de *kenosis* are tocmai acest rol de slăbire a autorității divine. Prin *kenosis* Dumnezeu se oferă oamenilor, le propune un model de iubire. Astfel, Dumnezeu nu mai este privit drept o entitate transcendentă care privește de undeva de sus cum se desfășoară evenimentele, ci El coboară, se întrupează printre oameni pentru a le indica o cale. În sensul în care percepe Vattimo creștinismul, acesta nu este tocmai o religie. Depășind dogmele, creștinismul i se dezvăluie și ca o posibilitate de a fi mântuit fără a cunoaște neapărat dogma Treimii. În același timp, considerând secularizarea un produs al creștinismului, îi mulțumește lui Dumnezeu că la eliberat de credințele în zei și idoli, devenind ateu datorită Lui. Pentru Vattimo, iubirea și responsabilitatea față de celălalt este lucrul cel mai important pe care-l revelează creștinismul. „Ce înseamnă că Dumnezeu există?” întreabă filosoful italian. „Iisus spune că atunci când două sau mai multe persoane se adună în numele Lui, El este cu ele. Dar vrea să spună că se află *și* acolo sau că se află *numai* acolo?”[15] Oamenii se pot întâlni oriunde, iar acest fapt nu înseamnă că îl putem regăsi pe Dumnezeu doar în anumite locuri privilegiate ca sanctuarele, bisericile, templele. A-ți iubi aproapele și a fi responsabil pentru el, în acest sens Vattimo se percepe drept creștin.

[12] *Ibidem*, p. 254.
[13] Gianni Vattimo, René Girard, *op. cit.*, p. 127.
[14] Gianni Vattimo, René Girard, *op.cit.*, p. 31.
[15] *Ibidem*, p. 63.

Efectele creştinismului, precum cel de descompunere a absoluturilor sau de a fi secătuit forţa ”adevărului”, i se par aceluiaşi Vattimo ca fiind pozitive. Este convins că legile omeneşti sunt valabile până la o anumită limită, iar acest lucru de asemenea îl învăţăm din creştinism. Continuând această modalitate de gândire, „mântuirea nu este în primul rând o problemă de conştiinţă care ne pune în faţă o alegere inevitabilă între rivalitatea violenţei mimetice şi dragoste – precum sugerează Girard - ; este, mai degrabă, vestea că Dumnezeu ne mântuieşte printr-un proces istoric de educaţie care în acelaşi timp este o revelaţie şi o reducere progresivă a violenţei originare a sacrului”[16]. Prin acest proces de desacralizare a violenţei şi de destrămare a oricărei autorităţi metafizice, conştiinţa umană se va responsabiliza într-o devenire treptată şi nu într-o revelaţie apocaliptică.

Slăbiciunea gândirii în raport cu lumea

„Gândirea slabă” reprezintă un concept al lui Gianni Vattimo, fiind o metaforă cu rol de a indica o situaţie provizorie. Însă, acest mod de a privi lucrurile vine în opoziţie cu instituirea unor principii absolute sau măcar pretenţia de a reflecta esenţa realităţii. Un asemenea raport cu lumea este relativ, propunându-şi trasarea unor proiecţii directoare, dar flexibile. „O gândire slabă, care este slabă mai întâi de toate şi în principal din cauza conţinuturilor ei ontologice, a modului ei de a concepe fiinţa şi adevărul, este şi o gândire care, drept urmare, nu mai are motive să-şi revendice suveranitatea pe care şi-o revendica gândirea metafizică faţă de practică”[17]. O reflecţie filosofică slabă nu-şi propune, în urma criticii metafizicii tradiţionale, să refundeze cultura contemporană cu o ontologie rigidă şi adevărată în sensul tare al cuvântului. O ontologie slăbită permite noi posibilităţi, admite noi experienţe şi se recunoaşte doar ca o viziune locală. Astfel, nici filosofia, nici ştiinţa şi nici religia nu se afirmă, în mod exclusiv, drept expresiea epocii şi deţinătoarea principiilor ultime. Fiecare dintre ele se recunosc a fi o interpretare, o dimensiune, o abordare a realităţii, fiind în acelaşi timp conştiente de propria contingenţă. În legătură cu o asemenea perspectivă, René Girard susţinea că „toată această muncă de gropar e necesară, fiindcă se îngroapă lucruri cu adevărat moarte, doar că e prea multă ceremonie. Această sarcină nu trebuie absolutizată, făcând din cioclu un prototip al vieţii culturale a viitorului. Trebuie lăsaţi morţii să-şi îngroape morţii şi trebuie să trecem la altceva”[18]. Omul postmodern este pus în postura de a conveţui cu propria-i finitudine, debarasându-se de nostalgia faţă de un *dincolo.* Asumându-şi condiţia plurală a fiinţei sale va putea să-şi continuie traiul fără frica sau speranţa transcendenţei, făcându-l capabil de a practica solidaritatea şi de a deveni responsabil. „Filosofii nihilişti ca Nietzsche şi Heidegger (dar şi pragmatişti ca Dewey sau Wittgenstein) arătându-ne că fiinţa nu coincide neapărat cu ceea ce e stabil, fix, permanent, ci are de a face mai degrabă cu întâmplarea, cu consensul, cu dialogul, cu interpretarea, se străduiesc să ne facă capabili să luăm această experienţă de oscilare a lumii postmoderne ca pe o şansă a unui nou mod de a fi umani”[19].

În cazul religiei, gândirea slabă indică un lucru foarte important cu referire la Dumnezeu pentru readaptarea ei în contextul actual. *Moartea lui Dumnezeu* nu evocă inexistenţa Sa, ci faptul că orice afirmaţie sau negaţie în privinţa Lui nu reflectă o mai mare claritate sau cunoaştere. În acest sens, secularizarea, în mod paradoxal, nu trebuie văzută drept un fenomen de abandonare a creştinismului, ci întregirea lui. „*Moartea lui Dumnezeu* (o expresie care-i aparţine la origine lui Luther) indică astăzi întruparea, acea *kenosis* (de la

[16] *Ibidem*, p. 103.
[17] Gianni Vattimo, *Gândirea slabă,* ed. cit., p. 23.
[18] René Girard, *Despre cel ascunse de la întemeierea lumii,*ed. cit., p. 163.
[19] Gianni Vattimo, *Societate transparentă,* ed. cit., p. 16.

verbul *kenoo,* a deșerta, a goli), prin care Pavel se referă la acea golire de sine însuși săvârșită de Verbul divin care s-a coborât la condiția umană pentru a muri pe Cruce"[20].

În postmodernitate, o epocă a interpretării, religia tinde să devină o chestiune privată, aspect ce nu trebuie privit într-o lumină negativă, deoarece oamenii ar putea deveni mai puțin răspunzători față de Dumnezeu și mai mult față de sine și de ceilalți. Biserica riscă să fie marginalizată dacă va continua să se afirme drept o putere autoritară, i se recomandă să coboare la nivelul celorlalte forme de cunoaștere pentru a participa la confruntările între culturi și religii de pe poziții egale. Drept consecință, se deschide o nouă posibilitate, a unei religii antiesențialiste, care poate contribui la formarea unei culturi a dialogului.

BIBLIOGRAPHY

Gauchet, Marcel, *Dezvrăjirea lumii. O istorie politică a religiei,* traducere de Vasile Tonoiu, Editura Nemira, București, 2006.

Gauchet, Marcel, *Ieșirea din religie,* traducere de Mona Antohi, Editura Himanitas, București, 2006.

Girard, René, *Despre cele ascunse de la întemeierea lumii,* traducere de Miruna Runcan, Editura Nemira, București, 1999.

Girard, René, *Violența și sacrul,* traducere de Mona Anthi, Editura Nemira, București, 1995.

Girard, René, *Țapul ispășitor,* traducere de Theodor Rogin, Editura Nemira, București, 2000.

Lyotard, Jean-François, *Condiția postmodernă,*traducere de Ciprian Mihali, Editura Babel, București, 1993.

Vattimo, Gianni, *Societatea transparentă,* traducere de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 1995.

Vattimo, Gianni, & Girard, René, *Adevăr sau credință slabă? Convorbiri despre creștinism și relativism,* traducere de Cornelia Dumitru, Editura Curtea Veche, București, 2009.

Vattimo, Gianni, & Rorty, Richard, *Viitorul religiei. Solidaritate, caritate, ironie,* traducere de Ștefania Mincu, Editura Paralela 45. 2008.

Vattimo, Gianni, & Rovatti, Pier Aldo, *Gândirea slabă,* traducere de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 1998.

Acknowledgement: This work was cofinaced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network, sau Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE).

[20] Santiago Zabala, *Introducere,* în Gianni Vattimo, Richard Rorty, *op. cit.*, pp. 27-28.

"TOMIS" IN THE CONTEXT OF COMMERCIAL RELATIONS FROM THE EASTERN MEDITERANIAN (I-IV CENTURY A.C.)

Monica-Luminița LĂU COZMEI
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: "Tomis in the context of trade relations in the Eastern Mediterranean, I-IV AD", during its most flourishing economical and trade period among the Greek cities. The aim of the city of Tomis is to become valuable as a key fortress city, among the North Pontic area, Minor Asia and Asia. I dealt with a few aspects regarding the geographical area of Dobrogea in general, and the area of Tomis, in particular, its great importance in the development of the city and its historic importance, and very briefly, the history of epigraphy. The Romanization factors, with nuances specific to this space, the interests of the Empire, the way of imposing them, the change of the status of the province over the centuries, according to all the factors taken into consideration, will be the subject of my PhD thesis, where I inserted a few general considerations for the sub-chapter, "The historical and geographical area". Epigraphy is the science based on arguments, from the scientific point of view of the theory of ancient history. The discoveries about Tomis have double value: they support their veracity and fill in the existing gaps at the same time. The enumeration of several well known historians, founders of the Romanian epigraphy and foreign precursors whose work was remarkable, was the subject of separate reference. All these taken into accout, during the thesis, I will emphasize the idea of Romanization in many aspects that result from this historical phenomenon.

Keywords: buffer zone, metropolis, trade circuit, epigraphy, inscriptions.

Cadrul geografic și istoric

După V. Pârvan[1], comentator a lui Ovidiu, Tomis este descris ca un oraş aşezat pe un promontoriu stâncos, înconjurat din trei părţi de ape; spre apus este apărat de tunuri şi de aici se deschidea poarta care asigura legătura locuitorilor cu pământul dobrogean.

Ca noţiune geografică, cetatea Tomisului este poziţionată central, la mijlocul teritoriului dintre Dunăre şi mare, escală a navigatorilor,[2] numit Dobrogea, apoi Scythia Minor, în vremea dominaţiei romane. Zona se află, din punct de vedere istoric, la interferenţa lumii romane cu cea greco-orientală. Tomis se înscrie între oraşele greco-romane limitrofe Mării Negre, ca oraş principal al comerţului de tranzit. De aici s-au stabilit legături cu Asia Mică şi provinciile orientale ale Imperiului. Limitele Tomisului au fost variabile dar sunt esenţiale pentru a-i demonstra importanţa: la Nord- malul de SV al lacului Siutghiol şi actualul cartier Palazu Mare; posibilă e întinderea până la lacul Taşaul şi râul Casimcea; la Sud- teritoriul se întindea până în apropierea fostului lac Agigea şi actualul canal Dunăre-Marea Neagră; spre Vest-limita ajungea până la Constanţa- Palas şi Valu lui Traian, localităţile Basarabi şi Poarta Albă; Poziţia geografică i-a marcat evoluţia dar şi rolul imens ca cetate de prim rang între celelalte cetăţi ale Dobrogei, Tomisul fiind, la un moment dat, polisul conducător al alianţei cetăţilor dobrogene. Poziţia geografică, între Dunărea inferioară şi Marea Neagră i-a oferit Dobrogei (zona în care se vor dezvolta şi viitoarele cetăţi greceşti), atributele unei regiuni cu posibilităţi propice vieţii dar şi cu frământari, din punct de vedere

[1] D. M. Pippidi, *Din Istoria Dobrogei*, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1965, p.295.
[2] Livia Buzoianu, Maria Bărbulescu, *Tomis comentariu istoric şi arheologic*, Editura Ex Ponto, Constanţa, 2012, p.12.

istoric. Tocmai acestea îi vor marca evoluţia, ca parte integrantă, în vatra carpato-dunareano-pontică[3]. Aşezarea geografică i-a înlesnit posibilitatea de a avea legături cu alte regiuni geografice: Asia Mică şi chiar Siria şi Egiptul.

În horothesia lui Laberius Maximus de la Istros, cetatea care ne interesează, Tomis, apare capitala provincială deci se presupune că era *civitas libera* chiar de la începutul perioadei imperiale. Statutul de *stipendiaria* este întărit de prezenţa neîntreruptă a unei garnizoane romane între domnia lui Vespasianus şi cea a lui Traianus. Schimbarea totală în *civitas libera* este semnalată la Antonius Pius (de la Hadrianus nu mai sunt semnalate unităţi militare). Devenită metropolă a Pontului Stâng unităţile militare vor fi o permanenţă în timpul domniilor lui Marcus Aurelius şi Severilor, necesare şi datorită prezenţelor barbare. Cel puţin în prima jumătate a secolului I d.Chr. până la Vespasianus şi după Traianus, la Marcus Aurelius, Tomis are un statut superior. O dezvoltare remarcabilă va avea loc din punct de vedere economic iar suportul acesteia îl constituie şi relaţiile stabile cu Imperiul, cu autorităţile imperiale şi cu împăratul însuşi. Perioadele remarcabile de dezvoltare urbană vor avea loc în timpul împăraţilor Traianus şi Marcus Aurelius, vor fie etape de reorganizare sau de reconstrucţie după marile conflicte militare. De aceste măsuri beneficiază cetăţile de pe malul pontului, deja existente dar şi aşezările din interior, (22 de aşezari plus opt cetăţi greceşti, dintre care Marcianopolis şi Nicopolis ad Istrum intemeiate de Traianus). Organizarea Moesiei va schimba sensul raporturilor comerciale: sunt atrase în schimburile economice provinciile de la Dunărea de Jos, consumatoare, la circuitul comercial al Mediteranei.[4]

Relaţiile comerciale fac parte integrantă din ansambul dezvoltării legăturilor dintre Italia şi Asia fiind descrise trei sectoare[5]: pontic, Asia anterioară şi Asia Mică[6]. Via Egnatia realiza legătura cu Asia Mică şi regiunea siro-palestiniană, căile comerciale din Balcani şi gurile Dunării fiind orientate spre porturile din Marea Thracică. Centrele comerciale principale erau: Aquileia, Tomis şi Thessalonika. Era asigurat traficul de mărfuri spre zona balcanică şi dunăreană. Relaţiile economice dezvoltate cu Asia Mică şi Siria de către cetăţile greceşti şi mai ales de către Tomis, aici pe ţărmul de vest al Mării Negre se fortifică mai ales după trimiterea unui număr mare de soldaţi ai Imperiului Roman, aduşi din Orient pentru paza frontierii Dunării de Jos.[7] Nu se poate discuta despre derularea evenimentelor istorice fără încadrarea zonei vest-pontice în zona de interes a Romei. Cele două aspecte sunt strâns legate şi vor da, împreună, toate consecinţele istorice ce decurg din îmbinarea lor. Etapele de dezoltare a regiunii vest-pontice sunt încadrate în etapele politicii orientale a Romei.

Cetăţilor greceşti şi implicit Tomisului li se impune un alt tip de alianţă, cu Roma, *Civitas foederata*. Abuzul constă în alipirea alianţei la Macedonia iar măsurile guvernamentale fiscale subliniază criza care apare şi disensiunile. Tomitanii primesc şi obligaţia de a nu interveni în favoarea duşmanilor Romei. Romanii, însă, îşi ating obiectivul de expansiune şi atragere în sfera de dominaţie directă. Consideraţiunile Romei, desigur, sunt multiple: văzută , iniţial, *ca "tampon"* între Imperiu şi pericolul migrator[8] aici vor fi cantonate trupe militare care, desigur, vor schimba nu doar aspectul cât şi statutul zonei. Apoi, va fi ieşirea la mare. Aceasta va face nu o simplă provincie romană din Scythia Minor ci liantul cu

[3] Rădulescu, Bitoleanu, *Istoria românilor dintre Dunăre şi mare Dobrogea*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979, p.15.
[4] Octavian Bounegru, *Economie şi societate în spaţiul ponto-egeean (sec. II A.C.-III P.C.*), Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 2003, p.20.
[5] Idem, p.58
[6] Idem, p.58.
[7] Pontica nr. 5\1972 (I. Barnea)
[8] Mihai Bărbulescu, Dennis Deletant, Keith Hitchins, Şerban Papacostea, Pompiliu Teodor, *Istoria României,* Editura Corint, Bucureşti, 2005 , p.51.

Asia[9]. Apărată de propria natură, marină, Pontul Euxin va deveni "mare nostra"= lacul de cantonare a corabiilor şi schimb naval. Pericolele care ar fi venit nu ar fi afectat direct Roma şi ar fi putut fi contraatacat fără deranjul din apropierea ţărmurilor dragi. O poartă de ieşire dar şi de apărare- acesta va fi statutul zonei în perioada Imperiului Roman iar Tomis va fi liderul zonei. Privilegiată poziţie şi în acelaşi timp obligantă pentru tomitani. .

Romanizarea- proces care determină dezvoltarea economică a Scythiei

Din cele 28 inscripţii găsite pe teritoriul Dobrogei[10] datate între 103-246 p.C., deducem interesul Imperiului de a organiza comunităţi – "cives Romani qui negotiantur' sinonim cu "cives Romani qui consistent"'. Acestea vor avea **rol de avangardă** în ceea ce priveşte politica orientală a Romei, după care rol de stabilizare al aceleeaşi politici. Romanii au pus factorul uman, în aceste provincii printre care şi Dobrogea, pe unul din primele planuri ale romanizării. Astfel au fost descoperite inscripţii (276 p. C. dar şi pe timpul lui Constantin cel Mare) [11] care demonstrează organizarea comunităţilor de negustori romani. Accesul la magistraturile locale oferă certitudinea că erau rezidenţi în Dobrogea. Procesul de integrare şi de apărare a propriilor drepturi face obiectul unei alte discuţii; dorim să subliniem, doar, elementele romanizării specifice acestui spaţiu şi că nu putem afirma o nonasimilare ca în alte zone cucerite de romani. Caracterul comercial al acestor comunităţi ne dă indicii clare în cel puţin două direcţii: dezvoltarea comercială a Dobrogei şi stabilitatea impusă situaţiei de fapt. Primul mare efect al cuceririi Daciei în urma războaielor daco-romane, pentru Dobrogea, a fost includerea, ca un tot unitar, în atenţia împăratului Traian. Noua organizare, de la nord de fluviu, lasă să se vadă acest fapt. Teritoriul vechii Dacii împreună cu vechea provincie Moesia Inferior formează o zonă de apărare puternic organizată, cu garnizoane şi trupe auxiliare. Flota se măreşte, se procedează la o reorganizare a drumurilor. Pe malul stâng al Dunării sunt înfiinţate capete de pod de la Bărboşi, la Gura Siretului; de la Orlovka-cartal , în faţa Isaccei (Noviodunum): de la gura Ialomiţei, în faţa cetăţii Carsium- Hârşova; de la Dichiseni, peste drum de Altium (Oltina). Zona Moesiei Inferioare capătă altă configuraţie şi alt statut: dezvoltarea acesteia are loc în toate sectoarele de pe uscat şi apă, se crează şi se întreţin legături economice şi comerciale cu zonele limitrofe, totul fiind în noua arie de influenţă romană. După Traian, sub Antonini şi Severi găsim aceeaşi tendinţă- de fortificare şi întărire a zonei. Tomisul se auto-intitulează: "oraş de căpetenie al întregului Pont Stâng", fiind reşedinţa federaţiei pontice iar oraşele vest-pontice sunt încadrate în noua politică imperială. Dovezile sunt arheologice, epigrafice şi numismatice.

Istoricul cercetărilor epigrafice în Scythia Minor

Principala categorie de izvoare, fundamentale informației istorice folosite în vederea susținerii subiectului au fost inscripțiile.

Cu toate că domeniul major de studiu a istoriei Tomisului are o interferenţă a izvoarelor literare (atât de puține), epigrafice şi numismatice, câțiva cercetatori pasionați și-au pus ambrenta personală și au rămas în istorie ca fondatori ai cercetărilor care au făcut lumina în îndepărtata cronologie epigrafică: **Gr. Tocilescu, V. Pârvan şi D.M.Teodorescu, Iorgu Stoian.**

Inscripţiile alcătuiesc unul din sectoarele documentării esenţiale pentru stabilirea faptelor istorice. Inscripţiile tomitane, indiferent că sunt latine sau greceşti, stau la baza descrierii perioadelor elenistice, greceşti şi romane prin care a trecut Scithia Minor şi, implicit, Tomis, oraşul care face subiectul documentării de faţă. Clasificarea materialului epigrafic pe domenii este, de asemenea, o activitate care merită evidenţiată: acte de drept

[9] Jean Rouge, *La marine dans l'antiquite*, Presses Universitaires de France, Paris,1975, p.175.
[10]Octavian Bounegru, *Economie şi societate în spaţiul ponto-egeean (sec. II A.C.-III P.C.*), Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 2003, p.20.
[11]Idem , p.124.

public, inscripţii onorifice şi funerare, dedicaţii însoţite de explicaţii şi comentarii pertinente.[12] De evidenţiat eforturile altor cercetători: Emilia Doruţiu-Boilă, cu inscripţii pentru Capidava, Troesmis şi Novidunum; Livia Buzoianu şi Maria Bărbulescu, Al. Suceveanu, D.M. Pippidi, I.I. Russu.

Periodizarea epigrafiei tomitane s-a făcut în funcţie de rezultatele publicate de către istoricii care s-au ocupat de acest important domeniu. Istoricul cercetărilor epigrafice:

1. **Prima perioadă**: între anii 1850-1881; In 1850, I. Mercklin publica primele inscripţii în Archaologische Zeitung a lui Eduard Gerhard.[13]
2. **A doua perioadă**, 1881-1948, cu subperioadele: Tocilescu (1881-1909); Pârvan (1910-1927) şi perioada urmaşilor Pârvan (1927-1948);
3. **A treia perioadă**, de la 1948- până azi;.

Prima perioadă a epigrafiei se remarcă prin valoarea inegală, apreciabilă, ca efort documentar, necesară fiind, însă, cunoaşterea limbilor clasice. Merită menţionaţi: Heyde şi Mercklin, Andrei Papadopulos Vretos, J. Arneth, P. Becker, Camille Allard şi Leon Renier, Jules Duband, X. Hommaire de Hell şi, A. Kirchoff, Karrankiozogli, St. Kumanudis, E. Desjardins, Cullen şi Fr. Kenner, C.G.Curtis şi J. Millingen, G. Perrot , Weickum şi Christ, Mordtman, Orelli-Henzen care le-au menţionat în *Inscriptionum latinarum amplissima collectio, Catalogul* lui W. Froehner cu inscripţiile greceşti de la Louvre, *Epigrammata Graecca ex lapidibus conlecta* – G. Kaibel[14].

Alte lucrări: Apendicele epigrafic a lui Leon Renier pentru lucrarea lui Allard, *La Bulgarie orientale*; ediţiile lui E. Desjardins, care face traduceri scurte, elocvente, însă; J.Millingen care însoţeşte inscripţiile cu bune facsimile după copii făcute de C.G.Curtis, epigrafistul francez

A doua perioadă: M.Soutzo care include o parte specială a studiului pentru Tomis in *Coup d'oeil sur les monuments antiques de la Dobroudja*, din 1881, in Revue *archeologique*. Momentul esenţial pentru dezvoltarea cercetării epigrafice este revenirea în hotarele României a ţinutului Dobrogei şi, implicit, Constanţa-Tomis. Epigrafia dobrogeană capătă valenţe ale dezvoltării şi se va forma, de aici, inainte, şcoala epigrafică românească.

Grigore G. Tocilescu (26 oct.1850-18 sept.1909): istoric, arheolog, epigrafist, folclorist, membru al Academiei Romane -1890. Născut la Ploieşti, a făcut şcoala primară şi gimnaziu aici, apoi liceul la Bucureşti, unde familia sa avea diverse afaceri. Studiile şi le continuă la Praga şi Viena; îşi dă doctoratul în filosofie , licenţiat în drept, devine profesor de istorie antică şi epigrafie, întemeietorul epigrafiei româneşti; a cules şi interpretat aproximativ 600 de inscripţii dobrogene (jumătate sunt inscripţii tomitane). Se specializează la Praga în limbi slave, concomitent in greaca, latina şi în epigrafia clasică greaco-romana[15]. Este singurul cercetător român[16] care s-a preocupat de descifrarea şi publicarea inscripţiilor greceşti şi latineşti în urma unei asidue activităţi de teren dar şi a documentelor slave, recunoscându-i-se înclinarea spre *izvoare*[17]. **Activitatea ştiinţifică şi publicistică**: Lucrarea sa de doctorat, *„Dacia înainte de romani"* îi va aduce recunoaşterea meritelor printr-un premiu al Academiei, la 27 de ani. A transcris opera lui D. Cantemir aflată în Rusia, făcându-

[12] Pippidi , I.I.Russu, 1987,7.
[13] Ibidem, 11.
[14] Pippidi , Russu, 1987, 12.
[15] Barbu, Schuster, 2005, 19.
[16] Ibidem, 2005, 27:
"Ruine singuratice…De voi se leaga atatea amintiri! In preajma voastra am gustat atatea amaraciuni amestecate cu atatea bucurii; caldura, praful, setea, osteneala, muscaturile insectelor celor mai variate- ale invidiosilor patimasi sa le mai amintesc?- toate acestea au fost trecatoare, pe langa placerea infinita d'a trai cu voi si cu veacul ce voi infatisati" Gr.G. Tocilescu
[17] Vasile Barbu, Cristian Schuster, 2005,27.

şi un adevarat scop al vieţii din a analiza opera cantemiriană. *„Dell'acrescimento e decadenza dell'Impero Ottomano"*, traducere din italiană, o altă provocare încununată de succes. Tot în Rusia a descoperit 72 documente poloneze din sec. al XVII lea, privind corespondența dintre Baiazid II și regele Poloniei privitoare la Țara Moldovei. Unele sunt publicate de alți istorici, colaboratori români, misiune încredințată de Tocilescu (de obicei avea un anume „egoism științific"). *„Chronicul vechimii Romano- Moldovlachilor"* reprezintă, de asemenea, o publicație îngrijită de eruditul istoric, in 1901, *editio princeps*. Din nefericire opera marelui Cantemir rămâne în stadiul de manuscris (de care s-au folosit necuvenit alți..specialişti)[18], aspectul fiind doar unul dintre cele care nu fac cinste breslei cercetătorilor epocii. Merită menționate, privind analiza cantemeriana lucrările[19]. La întoarcerea din Rusia, după cercetarea-interpretarea-copierea-recuperarea tuturor acestor manuscrise adresează o scrisoare de mulțumire Societății Academice Române. Era o perioadă favorabilă încă marelui savant, a cărei aură crește continuu. Intre 1877-1878 este director al Muzeului Național de Antichități. Recuperările unor documente rare, privind istoria țării noastre, continuă și în Franța unde Gr. Tocilescu frecventează cursuri la Sorbona, interesat fiind de cursurile de epigrafie ținute de L. Renier. I se oferă atestate[20] care-i certifică prezența și interesul pentru această ramură dar și pentru istorie și arheologie clasică. Cercetătorul care a pus bazele epigrafiei greco-romane[21] în țară, s-a inspirat din şcoala franceză (prin Leon Renier) şi germană, reprezentată prin Theodor Mommsen, având contribuţii la redactarea vol. III din *Corpus Inscriptionum latinarum* al Academiei din Berlin. Articole reprezentative a trimis şi revistei *Archalogisch-epigraphische Mittheilungen.* Dacă la începutul activităţii sale modul de expunere şi interpretare a inscripţiilor era succint în publicaţii ca *Fouilles et recherches archeologiques en Roumanie* şi *Monumente epigrafice şi sculpturale din Muzeul naţional de antichităţi din Bucureşti,* inscripţiilor li se ataşează descrierea dar şi traducerea şi, uneori, comentarii pertinente. Înscrierile sale sunt şi în alte lucrări: *Catalogul* lui C.T. Newton, „*Sylloge inscriptionum Graecarum* – W. Dittttenberger , *Recueil d'inscriptions grecques* a lui Ch. Michel şi *Inscriptiones Graecae ad res Romanas pertinentes* a lui R. Cagnat, culegeri ca *Leges Graecorum sacrae e titulis collectae* a lui J.von prott- L.Zieben. Face, pe scurt, *Istoria Republicii Romana* după care enumeră împărații de Apus și de Răsărit, până la stabilirea domniei turcești în Europa și termină cu primele lupte ale turcilor cu românii la 1489. Întors în țară, in 1881, la 31 ani, ocupă postul de profesor de istorie antică și de epigrafie la Universitatea Bucureşti. Este coautor al Marelui Dicţionar Geografic al României, apărut în 5 volume la București, în perioada 1898-1902. A fost secretar general la Ministerul Învățământului și, de mai multe ori, senator conservator, director al Muzeului Național de Antichități a cărui dezvoltare s-a făcut sub directa sa îndrumare. Continuă cercetările arheologice în Oltenia, Muntenia și Dobrogea. Din nefericire două sunt aspectele care-i vor marca viața și dăruirea de cercetător: o inconștiență aproape în efectuarea săpăturilor, deși lucra în condiții improprii, nu angajează, majoritar, decât zilieri care-și fac treaba fără rigurozitatea unei cercetări științifice precum și o atribuire asiduă a propriilor descoperiri (pe merit ce e drept) care-l determină să nu formeze cercetători tineri care să-i continue titanica muncă. Aceste aspecte la care adaugăm invidia altor colegi, eruditi savanți, de altfel, vor contribui la umbra aruncată marelui savant și la atenuarea unor aspecte științifice însă nu la pierderi ireparabile. În centrul preocupărilor sale, începând cu 1882 și până la sfârșitul vieții a fost complexul Adamclisi: Monumentul Tropaeum Traiani, Altarul funerar, Mausoleul și

[18] V. Barbu…pag.21.
[19] V. Barbu, Cristian Schuster, 2005, 20.
[20] Ibidem, 23.
[21] V. Barbu, Cristian Schuster *1. Chronicul vechimei a Romano- Moldovlachilor; 2. Istori ieroglifica; 3.Compendiolum universae Logices institutiones, 4. Curanus; 5.Historia Moldo- Vlahica; 6. „Dell'acrescimento e decadenza dell'Impero Ottomano*

cetatea. Își propune descoperirea unor amănunte esențiale pentru demonstrarea ipotezei ca acesta a fost ridicat de Traian,[22] devenind un adevărat deschizător de drumuri. Pasiunea acestui cercetător e meritorie: își extinde sectoarele de cercetare arheologică și în zona necropolelor romane chiar dacă folosește pentru săpături simpli lucrători întampinând, uneori grave acuzații. Oricum săpăturile și interpretările au loc, mai ales, pentru complexul Adamclisi, pregatindu-i-se și o monografie acestuia. Anual, desi își continuă proiectele arheologice în castre, din Dobrogea sau pe lângă râurile Olt și Jiu, Tocliescu revine asiduu în zona Adamclisi. Munca marelui cercetător nu a fost suficient apreciată și l-a îndepărat de mediul academic, realele merite fiindu-i recunoscute post mortem. Concomitent lucrează și publică peste 1000 de pagini, perioada 1518-1780, în 1886 împreună cu Al. Odobescu. În 1905-1906 îi apare volumul de *Documente istorice slavo-romane din Țara Românească și Moldova privitoare la legăturile cu Ardealul, 1346-1603.* Tipărit postmortem, volumul conține texte originale slave, traduse în limba română din arhive (Brașov și Bistrița). Tocilescu este unul din primii istorici care s-a ocupat de studiul civilizațiilor de pe teritoriul fostei Dacii.

A lăsat trei lucrări impresionante: *Dacia înainte de romani*, *Monumentul de la Adamklissi*[23] în colaborare cu O. Benndorf și G. Niemann, versiuni in limba romana si germana și *Fouilles et recherches archéologiques en Roumanie*.. Alte lucrări remarcabile:

Documente inedite privitoare la Istoria Românilor, în RIAF, I, 1882

Inschriften aus Dobroudscha, Viena, 1883, in AEM. VI, 1882;

Monumente epigrafice si sculpturale din Dobrogea, in RIAF, I,1882;

Comunicațiune asupra Monumentului de la Adam-Klissi; în Analele Academiei Roamne, Seria II, 1890;

Rezultatele explorarilor arheologice făcute în vara anului 1891la castrul roamn de langa Adam- klissi, în analele Academiei Roamne, seria II, 1891;

Caestrul Tropaeum Traiani de lânga Adam- Kilissi. Raport, 1892;

Marele Dicționar geografic al României alcătuit și prelucrat după dicționarele parțiale pe județe de George Ioan lahovari, gen. C.IBratianu și Gr. G. Tocilescu, București, 1898;

Materialuri folcloristice culese și publicate sub auspiciile Ministerului Cultelor și Învățământului Public, prin îngrijirea lui Gr. C. Tocilescu, București, 1900, 3 vol.;

Explicațiuni despre lucrarea „Poids et monnaies de Tomis" de M.Sutzu, în analele Academiei Române, Seria II, t,XXIV, 1901, Dezbateri;

*Principele Dimitrie Cantemir, Hronicul vechimei a Romano-moldo-vlahilor (*ediție îngrijită de Gr.G. Tocilescu), București, 1901;

Valurile antice din Dobrogea;, în Tinerimea Româna, v, 1902;

Comunication sur les routes et vallums romains en Valachie, în Analele Academiei Române, Seria II, t.XXV, 1902, dezbateri;

Comunicațiuni arheologice și epigrafice, în Analele Academiei Române, Seria II, t, XXV, 1902.

Vasile Pârvan : „*Contribuţii epigrafice la istoria creştinismului daco-roman Cetatea Tropaeum* sau *Începuturile vieţii romane la gurile Dunării, Zidul cetăţii Tomis* şi *Une nouvelle inscription de Tomi,* elucidează aspecte privind toate sectoarele care ne interesează: economic, politic şi cultural aparţinând cetăţii Tomis. Ca metodă de lucru, istoricul a preferat lucrul în echipă împreună cu D.M.Teodorescu şi Paul Nicorescu. Aceştia au elucidat segmente esenţiale precum activitatea comercială a cetăţii care ne interesează direct şi care va fi amintită în cuprinsul acestei teze.

[22] Vasile Barbu, Cristian Schuster, 2005, 26.
[23] Vasile Barbu, Cristian Schuster, 2005,33.

Alţi iluştri **istorici** implicaţi în cercetarea epigrafică asupra cetăţii Tomis sunt: D.Russo, Th.Sauciuc- Săveanu, Gr. Florescu, Em.Coliu, D.M. Pippidi, Ion Micu[24]

Menționăm și alți istorici din afara graniţelor: Erich Preuner, R.Netzhammer, Ad.Wilhelm, Georgi Mihailov, Chr. M. Danoff, N. Gracov,Maurice Brillant, A. Dain.[25]

Bibliografie

1. Rostovtseff, Michel Ivanovic - *Histoire Economique et sociale de L'Empire Romaine,* Oxford University Press, 1957; Edition Robert Laffont, S.A., Paris, 1988.

2. Bounegru, Octavian - *Comerţ şi navigatori la Pontul Stâng şi Dunărea de jos (sec. I-III p. Chr.),* Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 2008.

3. Bounegru, Octavian- *Economie şi societate în spaţiul ponto-egean (sec II a. Chr.- III p. Chr.*, Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 2003.

4. Petolescu, Ctin. C.- *Dacia-un mileniu de istorie;* Editura Academiei Române, Bucureşti, 2010;

5. Buzoianu, Livia; Bărbulescu, Maria- *Tomis, comentariu istoric şi arhelogic*, Editura Ex Ponto, Constanţa, 2012.

6. Stoian, Iorgu- *Tomitana. Contribuţii epigrafice la istoria cetăţii Tomis;* Editura Academiei R.P.Române, Bucureşti, 1962.

7. Pippidi, D. M.; Berciu, D. - *Din Istoria Dobrogei vol 1;* Editura Academiei R.P.Române, Bucureşti, 1965.

8. Suceveanu, Al. - *Viaţa economică în Dobrogea romană (secolele I - III e.n.),* Ed. Academiei R.S.R, Bucureşti, 1977).

9. Rouge, Jean -*La marine dans l'antiquite,* Presses Universitaires de France, 1975.

Notă: Această lucrare a fost publicată cu sprijinul financiar al proiectului:

"Sistem integrat de îmbunătăţire a calităţii cercetării doctorale şi postdoctorale din România şi de promovare a rolului ştiinţei în societate", POSDRU 159\1.5\S\133652, finanțat prin Fondul Social European Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013;

[24]Pippidi, Russu, 1987, 16.
[25] Ibidem, 17.

THE CONCEPTS OF "FOREIGNER" AND "ABROAD" IN THE LITERARY WORKS OF HERTA MÜLLER

Teodora-Bianca MORARU
"Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The aim of the present article is to present the various aspects and means of representation concerning the concepts "foreign" and "foreignness" in various literary works of the Banat-Swabian Nobel prize winner Herta Müller.
The main stylistic particularity of the Nitzkydorf-born author is the "foreign view", which origins in the known, the familiar. Due to the Romanian communist regime and the relentless pursuit of the Securitate, the objects of everyday life lose their concrete sense, personifying the pursuer and his oppressive mechanisms.
The foreign is present in the works of Herta Müller already in her first work, "Niederungen"(eng. "Nadirs"), an utterly ironic portrait of the Banat-Swabian German minority living in the West of Romania, characterized by intolerance, clinging to century-old, outdated traditions and crushing any attempt of individual affirmation.
The Soviet labor camp, where 70.000 members of the German minority living in Romania were deported beginning with 1945, is another universe of the foreign. Müllers novel, "Atemschaukel"("The Hunger Angel"), written in collaboration with the Transylvanian lyricist Oscar Pastior depicts a world characterized by hunger and the will to survive, by the drive to stay alive in a foreign environment.
This article focuses on the various stages of Müller's literary creation, insisting on the elements which make up her original and inimitable style, which fascinates and captivates readers all over the world.

Keywords: Herta Müller, foreign perspective, Banat-Swabian, Securitate, Oskar Pastior

În lucrările scriitoarei germane de limbă germană şi română Herta Müller conceptele de „străin", „străinătate" şi „inadaptare" joacă un rol deosebit de important, fiind multi-stratificate şi complexe.

În cadrul prezentului referat mi-am propus o radiografiere a diferitelor modalităţi de prezentare a acestor concepte, a mijloacelor de exprimare şi a figurilor de stil prin intermediul cărora Herta Müller le integrează şi interpretează în operele ei. Analiza nu se doreşte a fi una exhaustivă, intenţia mea este aceea de a alege câteva lucrări reprezentative din punct de vedere al acestui aspect şi analizarea diferitelor tehnici de „ambalare" a conceptelor de „străin" şi „străinătate" sub aspect literar şi stilistic.

Pe plan compoziţional, se observă o evoluţie de la particular la general, în primele opere sentimentul străinătăţii, al necunoscutului fiind prezentat în cadrul universului arhaic, limitat al satului şvăbesc bănăţean, urmând ca apoi să se ajungă la concepte mai complexe, cum ar fi emigrarea, deportarea sau inadaptarea individului într-un mediu social ostil (lagărul de muncă silnică).

Stilul inconfundabil al Hertei Müller, compus din propoziţii scurte, dar deosebit de expresive, cu o încărcătură sugestivă ridicată, înglobează elemente complexe, cum ar fi conglomerate de percepţii senzoriale, permanenta opoziţie familiar-străin, descrieri detaliate, „Privirea Străină" sau poetica obiectelor.

În romane ca *Încă de pe atunci vulpea era vânătorul, Animalul inimii* sau *Astăzi mai bine nu m-aş fi întâlnit cu mine însămi,* opoziţia familiar-străin este redată îndeosebi prin permanenta urmărire exercitată de Securitate asupra „victimelor", care devin astfel animale

vânate, aflându-se într-o permanentă stare de suspiciune, de alertă, în cele mai multe dintre cazuri vecină cu nebunia.

Leagănul respiraţiei, cel mai recent roman publicat, se distinge printr-o percepţie exacerbată a lucrurilor, prin intermediul cărora sunt definite personajele şi caracteristicile acestora. Dihotomia familiar-străin cumulată cu condiţiile vitrege, inumane din lagărul de muncă forţată duce la o alienare a personajului principal, care retrăieşte permanent în plan mintal aceste experienţe.

Elementele stilistice inovative contribuie la conturarea unui stil care surprinde prin forţă, expresivitate şi originalitate.

Încă din prima culegere de povestiri, *Ţinuturile joase* (germ. *Niederungen*) apărută în anul 1982 în forma cenzurată la editura *Kriterion* din Bucureşti, iar ulterior în variantă completă la editura Rotbuch, în Republica Federală Germană, autoarea născută în satul bănăţean Nitchidorf tratează problema existenţei şi inadaptării într-o enclavă germană cu reguli şi norme rigide, unde noul şi străinul nu sunt acceptate sub nici o formă. Acest lucru o marchează profund, determinând-o să nu se identifice cu acest univers marcat de o frică permanentă, de ură şi intoleranţă, care înăbuşeşte orice urmă de emancipare.

În viaţa de zi cu zi a comunităţii dominate de conformitate toate contururile se estompează, strivind orice încercare de auto-afirmare prin individualitate sau orientările „progresiste". Această înăbuşire începe încă din cercul strâmt al familiei, unde copiilor li se inoculează dispreţul şi desconsiderarea faţă de toate elementele străine, corelate cu o legătură strânsă la o lume a valorilor de faţadă, ca de exemplu ordinea, curăţenia, cumpătarea sau sârguinţa.

Deja din prima povestire, *Discurs la înmormântare*, care conţine puternice elemente autobiografice, protagonista – un alter ego al scriitoarei – este privită de comunitatea şvăbească din micul sat bănăţean ca o intrusă, ca o străină, pentru simplul fapt că nu ii vine în minte o anumită „cuvântare" la moartea tatălui ei - fost ofiţer SS - subordonată unor anumite „reguli" bine ştiute de toţi membrii comunităţii şi pe care ea, doar un copil, a cutezat să le nesocotească.

Descrierea reacţiilor protagonistei la aflarea veştii că trebuie să ţină o cuvântare reprezintă un conglomerat de percepţii senzoriale, descrise într-o manieră magistrală:

Toţi se uitau la mine. Ochii-mi suiau la cap, prin gâtlej. Am dus mâna la gură şi mi-am muşcat degetele. Pe dosul mâinii se vedeau urmele dinţilor mei. Dinţii mi-erau fierbinţi. Din colţul gurii îmi picura sânge pe umeri. Vântu-mi smulsese o mânecă de la rochie. Plutea în aer ca un abur negru.[1]

Este evidentă opoziţia noi – eu, respectiv comunitate – protagonistă. Personajul nu este descris prin prisma individualităţii sale, ci prin apartenenţa la comunitate. Acesta se pierde în masa brună, germană, care şi după al doilea Război Mondial refuză să accepte înfrângerea, ţinând cu dinţii de nişte reguli dintr-o eră demult apusă.

În pofida apropierii de spaţiul arhaic al copilăriei, *Ţinuturile joase* este în acelaşi timp un document al îndepărtării, al înstrăinării şi izolării, amplificate de guvernarea defectuoasă şi represiunile unui regim comunist corupt, precum şi un trecut fascist latent, care continuă să trăiască nu doar în memoria comunităţii şvăbeşti din Nitchdorf, dar şi în conştiinţa autoarei. Prin analizarea şi criticarea provincialismului ca stare psihosocială, Herta Müller reuşeşte în *Ţinuturile joase* o demontare a lumii de zi cu zi, a concepţiilor şi valorilor şvăbeşti.

[1] Müller, Herta: *Ţinuturile Joase,* Humanitas Fiction: 2012. Traducere şi note de Alexandru Al. Şahigian, pg. 12

Călătorie într-un picior[2] (germ. *Reisende auf einem Bein*), publicat în 1989, reprezintă primul roman al Hertei Müller scris după emigrarea în Berlinul de Vest. Această operă reprezintă documentarea minuţioasă a părăsirii ţării natale, cu toate pregătirile pe care îl implică un asemenea lucru, şi sosirea autoarei într-o ţară străină (lagărul de tranzit, locuinţa, explorarea lumii occidentale de trecători şi spaţii comerciale).

Deja din titlul operei se întrevede starea intermediară dureroasă a protagonistei de origine germano-română, Irene, prinsă între decizia de a rămâne şi a pleca. Naraţiunea este presărată cu o pleiadă de tensiuni între proximitate şi distanţă, între străin şi familiar, între rămânere şi despărţire. În plus, autoarea face numeroase comparaţii între „cealaltă ţară" şi conceptul de imediat, de „aici", ambele fiind universuri ce-i pricinuiesc durere: prima datorită înstrăinării, a doua datorită familiarităţii.

Atunci când vede pozele pe care le făcuse pentru paşaport, Irene se percepe ca pe o străină, o inadaptată:

O persoană cunoscută, dar nu ea însăşi. Iar acolo unde conta cu adevărat, unde conta pentru Irene, adică la ochi, la gură, şi acolo, la scobitura dintre nas şi gură, era vorba de o persoană străină. O persoană străină se strecurase în figura ei.

Ce era străin în figura ei îi aparţinea celeilalte Irene.

Odată ajunsă în Germania de Vest, protagonista observă că toţi imigranţii par a purta cu ei o „altă persoană", o identitate care a rămas lipită asemenea unui stigmat:

O sărută pe Irene.

Când el îi luă geamantanul, ea îl privi.

Irene îl privi în ochi, iar Stefan întoarse capul. Irene cunoştea din cealaltă ţară aceste priviri fugare. Această jenă.

La Sosiri, oamenii vorbeau tare, dar încă le mai stăruia în gât altă persoană. Irene o ştia prea bine pe acea persoană.

Şi pentru că aceşti străini aveau înfipte în gâtlej persoane cunoscute, ei nu mai erau doar străini. Deveneau mai străini decât străinii.[3]

Eseul „*Privirea străină sau Viaţa-i un sictir bătut în piuă*" *(*germ. *Der fremde Blick oder das Leben ist ein Furz in der Laterne*[4]*)* apărut în 1999, şi înglobat apoi culegerii de eseuri *Regele se-nclină şi ucide* (2003) reprezintă o reflexie complexă asupra mecanismelor procesului de scriere în tematizarea diferenţei dintre familiar şi străin.

„Privirea străină" tipică autoarei nu este rezultatul părăsirii ţării natale şi emigrării în Germania, ci s-a format deja în România, din lucruri cunoscute:

Primul lucru ce i s-a certificat acestui text a fost ‚Privirea Străină'. Argumentul fiind că am venit în Germania dintr-o altă ţară. Ochi străin, sosit într-o ţară străină – multora explicaţia li se pare satisfăcătoare, mie însă nu. Pentru că nu asta e cauza Privirii Străine. Privirea am adus-o cu mine din ţara de unde vin, şi unde totul mi-era cunoscut.[5]

[2] Müller, Herta. *Călătorie într-un picior*. Traducere din germană de Corina Bernic. Bucureşti: Humanitas Fiction: 2010, pg.20

[3] Id., pg. 27.

[4] Müller, Herta *Der fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne*, Göttinger Sudelblätter, ed von Heinz Ludwig Arnold, Wallstein Verlag, a 3-a ediţie, 2009.

[5] Id., trad din lb. germ de Teodora Moraru, pg. 25

Pentru Herta Müller, conceptul de „străin“ nu reprezintă opusul unui lucru „cunoscut“, ci al unuia „familiar”. Ea este de părere că un lucru străin nu trebuie să fie necunoscut, însă un lucru cunoscut poate deveni străin, sau a fost dintotdeauna străin.

Acest lucru este vizibil în mod clar în descrierea copilăriei trăite în satul Nițchidorf şi la care am făcut deja referire analizând *Ţinuturile joase* şi se amplifică odată cu părăsirea satului natal şi al mutării în oraşul Timişoara odată cu începerea studiilor universitare.

Tot atunci, autoarea face cunoştinţă cu Securitatea şi metodele de urmărire şi intimidare ale acesteia, care implică mai ales pătrunderi în sfera privată, intimă a autoarei odată cu efectuarea de percheziţii la domiciliu. Una dintre practicile cele mai des întâlnite în cadrul acestor violări ale sferei private ale celor vizaţi este schimbarea locului anumitor obiecte în locuinţă. Astfel, acestea îşi pierd pentru Herta Müller însemnătatea obiectivă, primind conotaţii subiective, transformându-se în metafore şi personificări ale urmăritorilor, ale pericolului iminent. Într-un limbaj aparent simplu, dar mustind de conotaţii şi semnificaţii, autoarea radiografiază în mod amănunţit un astfel de „control” la domiciliu şi implicaţiile acestuia asupra existenţei sale:

> În felul acesta, (…) bicicleta nu poate rămâne multă vreme bicicletă, nici părul platinat – păr platinat, nici parfumul – parfum, nici clanţa – clanţă, nici frigiderul – frigider. Mai curând sau mai târziu m-am văzut înconjurată de tot felul de nimicuri cu umbre însemnate. Nu era rodul nici unei imaginaţii, nu era vorba nici de atracţia exercitată de suprareal, ci de o despuiere sau îmbrobodire în care se drapase tot ce mă înconjura. Mă obişnuisem acum ca, de câte ori mă întorceam din oraş, să dau mai întâi o raită prin toată casa, verificând dacă nu intervenise vreo schimbare cât lipsisem.[6]

Procesul deportării, descrierea vieţii în lagărul sovietic, condiţiile şi efectele muncii forţate, dar şi eliberarea şi întoarcerea acasă a lui Leopold Auberg – toate elemente ale dihotomiei „acasă” – străinătate – sunt redate printr-o percepţie exacerbată şi o descriere deosebit de detaliată a unor lucruri care devin în mare măsură şi ele protagoniste ale romanului *Leagănul respiraţiei*. Este cazul „lopeţii de inimă”, al batistei „albe ca zăpada”, al „pâinii obrajilor”, şi, mai presus de toate al „îngerului foamei”, în jurul căruia sunt construite experienţele din lagăr, şi care are rolul de a oferi stabilitate şi constanţă în acest univers haotic şi dezolant:

> Foamea-i totdeauna prezentă.
> Fiindcă-i prezentă, vine cum vrea și când vrea.
> Principiul cauzal e cârpăceala Îngerului Foamei.
> Când vine, vine vârtos.
> E cât se poate de limpede.
> 1 lopată cu vârf = 1 gram de pâine.
> N-aș avea nevoie de lopata de inimă. Dar foamea mea nu se poate lipsi de lopată. Mi-aș dori ca lopata de inimă să fie unealta mea. Dar este stăpâna mea. Unealta sunt eu. Ea poruncește și eu mă supun. și totuși îmi este lopata cea mai dragă. M-am silit s-o plac. Sunt slugarnic fiindcă se-arată o stăpână mai bună cu mine când sunt supus și n-o urăsc. [7]

Dislocarea, părăsirea spaţiului familiar, este de asemenea redată cu ajutorul relaţiei divizate dintre oameni şi lucruri, dintre cunoscutul ţării de baştină şi necunoscutul lagărului de

[6] Id., pg. 35, trad. din lb. germană de Teodora Moraru
[7] Müller, Herta: *Leagănul respiraţiei*, Humanitas Fiction: 2010, Bucureşti, Trad. din germană şi note de Alexandru Al. Şahigian, pg. 84.

muncă forţată. Astfel, aspectul poetologic central al romanului este reprezentat de puternica simbolistică a lucrurilor, care definesc personajele. Este binecunoscut faptul că majoritatea oamenilor sunt dependenţi de lucrurile pe care le posedă, acestea purtând o puternică încărcătură sentimentală. Acest aspect este redat deja din primele rânduri ale romanului: „*Tot ce am port asupra mea. Sau: Tot ce-i al meu port cu mine.”*[8]

Deosebit de importantă este şi transformarea radicală şi ireversibilă prin care trece personajul principal în decursul celor cinci ani de deportare, la baza căreia stă dihotomia familiar-străin cumulată cu condiţiile vitrege, inumane din lagăr. Nevoia unei evadări din universul strâmt şi înţesat de interdicţii al familiei şi al oraşului natal este înlocuită, odată cu întoarcerea acasă, de constatarea că prelucrarea experienţelor traumatizante este imposibilă şi că acestea îl vor urmări pe tot parcursul existenţei. Astfel, propoziţia rostită de bunica lui Leopold în debutul romanului („ŞTIU CĂ TE VEI ÎNTOARCE”[9]) devine un fel de laitmotiv, făcând trimitere la cercul pe care îl parcurge personajul principal.

Lagărul se transformă astfel în delta propriei vieţi, într-un paradoxal acasă, căci reîntors în casa părintească, tânărul nu se mai regăseşte, libertatea fiindu-i refuzată în continuare:

Nimic n-avea legătură cu mine. Eram închis în mine şi dat afară din mine – lor nu le-aparţineam, şi mie îmi lipseam.

(…) Acum eram un om schimbat. Ştiam unii despre alţii cum nu mai suntem şi nu vom mai ajunge niciodată. Să fii străin e, cert, o povară, dar să te simţi străin într-o imposibilă apropiere – e-o povară peste poate. Capul îl ţineam în valiză, respiram ruseşte. Nu voiam să plec, şi miroseam a depărtare.[10]

În cea mai nouă operă a scriitoarei bănățene, *Mein Vaterland war ein Apfelkern* (*Patria mea era un sâmbure de măr*), de fapt transcrierea unui dialog cu lectorul austriac Angelika Klammer, Herta Müller oferă cititorilor o privire de ansamblu în culisele procesului de creație, insistând asupra importanței percepției, a „privirii străine“ și a transfigurării literare a informațiilor percepute prin intermediul senzorilor corporali.

Primele întâlniri cu străinul în copilăria autoarei au loc pe câmp, la trecerea trenurilor cu navetiști înspre și dinspre orașul Timișoara. Fetița timidă și retrasă, care trebuie să păzească vacile, dialoghează cu plantele, le dă nume și își imaginează povești ale căror protagoniste sunt acestea. Apoi, la trecerea trenului, scoate din buzunar batista curată, împachetată cu grijă, făcându-le semne celor din vagoane.

Străinul este prezent de asemenea în povestirile mamei, deportată într-un lagăr sovietic de muncă silnică la vârsta de douăzeci de ani. Întoarsă în satul natal, după cinci ani de zile, existența Katharinei nu mai poate fi cea dinainte, lagărul lăsând urme adânci asupra psihicului. Cel mai evident simptom îl reprezintă „complicitatea cu cartoful“, cum o numește Herta Müller, leguma devenind un laitmotiv, o metaforă a foamei: copilul era certat, chiar bătut cu o cruzime ieșită din comun dacă nu reușea o decojire „economică“ a cartofului.

Aceeași „complicitate cu cartoful“ se observă la Oskar Pastior, care, întors din lagăr, mănâncă într-un mod lacom, cu un apetit ieșit din comun, întorcându-se în timp, în lagărul sovietic, unde „îngerul foamei“ îi făcea viața un calvar.

Un alt aspect al conceptelor de „străin“ și „străinătate“ îl reprezintă numeroasele forme de superstiții rurale, cu care autoarea a fost confruntată încă din fragedă copilărie. Un exemplu în acest sens îl reprezintă „diavolul din oglindă“, un simbol care se regăsește și în

[8] id, pg. 5.
[9] Id, pg. 12.
[10] Id, pg. 30.

titlul uneia dintre cele mai importante lucrări teoretice ale autoarei bănățene, *Der Teufel sitzt im Spiegel*: *wie Wahrnehmung sich erfindet*[11]. Avertizarea bunicii asupra faptului că o privire prea lungă în oglindă „nu se cade", deoarece diavolul îți va fura sufletul, declanșează în interiorul copilului un mecanism de auto-apărare, care îi permite să filtreze informațiile percepute prin simțuri, dându-le o altă formă. Este cazul plantelor și animalelor întâlnite în periplurile pe câmp, care devin oglinzi ale vieții interioare, dar și a obiectelor de zi cu zi, care își pierd semnificația concretă, devenind simboluri abstracte. Aceste simboluri apar mai cu seamă în cadrul trilogiei de romane a autoarei bănățene, compusă din *Încă de pe atunci vulpea era vânătorul, Animalul inimii și Astăzi mai bine nu m-aș fi întâlnit cu mine însămi*.

Odată cu strămutarea la oraș, unde adolescenta bănățeană își părăsește mediul familiar, rural, fiind confruntată cu străinul, cu noul, concepte care se regăsesc mai cu seamă în eseurile din volumul *Regele se-nclină și ucide.* La vârsta de cincisprezece ani învață limba română, o limbă străină până atunci datorită universului închis al copilăriei, unde nu se vorbea decât dialectul șvăbesc. Herta Müller ajunge să îndrăgească într-atât limba română, în special linia melodioasă și proverbele acesteia, care conțin imagini puternice. În interviul acordat Angelikăi Klammer, ea afirmă următoarele:

Da, limba română scrie împreună cu mine. Bineînțeles că este un lucru decisiv faptul că am învățat-o așa târziu. În sat nu erau români, școala era în germană. Aveam limba română de trei ori pe săptămână, ca limbă străină, în afara acestor ore nimeni nu vorbea limba română. Aveam cincisprezece ani când m-am mutat la oraș [Timișoara, nota auctoris]. Liceul era tot în germană, însă peste tot, în afara orelor de curs, se vorbea doar limba română. (…) În viața de zi cu zi eram învelită în limba română. Și cu cât ascultam mai mult această limbă, cu atât mai mult îmi plăceau imaginile, expresiile idiomatice, înjurăturile lungi și dramatice, numeroasele nuanțe ale diminutivelor, de la cinic la sentimental, superstițiile.[12]

Astfel, în plan stilistic, limba română, străină la început autoarei bănățene, devine una dintre sursele importante de inspirație, conferindu-i scrierii prospețime și dinamism. Herta Müller amintește foarte des în operele sale influența cântecelelor populare, a doinelor sau a variantelor culte, cântate de Maria Tănase, de un lirism și o trăire impresionantă, despre care amintește în eseurile volumelor Regele se-nclină și ucide și *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* [ro: *Mereu aceeași zăpadă și mereu același unchi*, trad. din germ, n.aut]

Opozițiile conceptuale „familiar-străin", „cunoscut-necunoscut", „acasă-străinătate" ocupă un loc deosebit de important în operele scriitoarei româno-germane, fiind străbătute de puternice elemente autobiografice.

Odată cu părăsirea spaţiului familiar, reprezentat de satul arhaic şvăbesc din Banat şi emigrarea într-o ţară străină, se observă o schimbare a percepţiei, individul este confruntat cu un amalgam de senzaţii noi, care creează confuzie, anxietate, ducând în final la inadaptare.

„Privirea Străină", căreia autoarea îi alocă un întreg eseu, constituie o componentă deosebit de importantă a creaţiei acesteia, constituindu-se în acelaşi timp într-un element de reflexie asupra propriei opere. Pentru Herta Müller, conceptul de „străin" nu reprezintă opusul unui lucru „cunoscut" ci al unuia „familiar", în sensul că şi un lucru cunoscut poate deveni străin în urma unor circumstanţe potrivnice, ca de exemplu ostilitatea mediului social al

[11] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel: wie Wahrnehmung sich erfindet* [ro. *Diavolul sălășluiește în oglindă: cum se inventează percepția*, trad. Teodora Moraru], Ed. Rotbuch, Berlin, 1991, prima ediție.
[12] Müller, Herta: *Mein Vaterland war ein Apfelkern. Ein Gespräch mit Angelika Klammer*, Carl Hanser Verlag: München, 2014, pg. 84

satului şvăbesc, marcat de reticenţa exacerbată la tot ce înseamnă „nou" sau „necunoscut", sau a practicilor inumane ale Securităţii de distrugere a intimităţii, a spaţiului privat.

La acestea, se adaugă ruptura iremediabilă odată cu părăsirea forţată a mediului familiar şi deportarea în lagărul de muncă silnică din fosta Uniune Sovietică unde sub influenţa condiţiilor vitrege, inumane, are loc o transformare radicală şi ireversibilă, cu puternice implicaţii psihologice.

În concluzie, se poate afirma că „străinul" şi „străinătatea" se formează la Herta Müller pe de o parte din lucruri deja cunoscute, pe de altă parte datorită contactului cu un mediu nou, ostil, care nu permite asimilarea individului, acesta rămânând un inadaptat, pendulând permanent între „aici" şi „acolo" între „cunoscut" şi „necunoscut".

Bibliografie

Surse primare

Müller, Herta *Der fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne*, Göttinger Sudelblätter, ed. von Heinz Ludwig Arnold, Wallstein Verlag, a 3-a ediție, 2009.

Müller, Herta *Der Fuchs war damals schon der Jäger.* Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main, 2009, 4. Auflage

Müller, Herta *Der König verneigt sich und tötet*, Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main, Okt. 2009, 4. Auflage

Müller, Herta *Der Teufel sitzt im Spiegel: Wie Wahrnehmung sich erfindet,* Rotbuch Verlag: Berlin, 1991

Müller, Herta *Herztier*, Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main, 2009, 5. Auflage

Müller, Herta: *Mein Vaterland war ein Apfelkern. Ein Gespräch mit Angelika Klammer*, Carl Hanser Verlag: München, 2014

Müller, Herta: *Niederungen*, Kriterion Verlag: Bukarest, 1982

Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*: *wie Wahrnehmung sich erfindet*, Rotbuch Verlag: Berlin 1991

Müller, Herta: *Animalul inimii*. Traducere de Nora Iuga, ediția a 2-a, Polirom: Iași, 2006

Müller, Herta: *Călătorie într-un picior*. Traducere din germană de Corina Bernic. Bucureşti: Humanitas Fiction, 2010

Müller, Herta: *Leagănul respirației*, Traducere și note de Alexandru Al. Șahigian, Humanitas Fiction: București, 2010

Müller, Herta: *Ținuturile Joase,* Traducere și note de Alexandru Al. Șahigian, Humanitas Fiction: București, 2012

Surse secundare

Arnold, Heinz Ludwig *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur* Heft 155. Herta Müller, Juli 2002, Richard Boorberg Verlag GmbH & Co: München

Bauer, Karin (Hrsg.) / Eke, Norbert Otto *Ethik und Poetik im Werk Herta Müllers,* Lang: Frankfurt, 2011

Bozzi, Paola *Der fremde Blick. Zum Werke Herta Müllers,* Königshausen & Neumann: Würzburg, 2005

Grün, Sigrid *"Fremd in einzelnen Dingen": Fremdheit und Alterität bei Herta Müller*, Ibidem-Verlag: Stuttgart, 2010

Haupt-Cucuiu, Herta *Eine Poesie der Sinne: Herta Müllers 'Diskurs des Alleinseins' und seine Wurzeln.* Igel Verlag Literatur und Wissenschaft: Hamburg 1996

Köhnen, Ralph (Hrsg.) D*er Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung : Bildlichkeit in Texten Herta Müllers,* Lang: Frankfurt am Main, 1997

Ost-West-Identitäten und -Perspektiven : deutschsprachige Literatur in und aus Rumänien im interkulturellen Dialog / hrsg. von Ioana Crăciun, George Guțu, Sissel Laegreid. IKGS Verlag (Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas : Wissenschaftliche Reihe ; 123): München, 2012

Cercetare finanţată prin FONDUL SOCIAL EUROPEAN, Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Axa prioritară nr. 1 **„**Educaţia şi formarea profesională în sprijinul creşterii economice şi dezvoltării societăţii bazate pe cunoaştere", Domeniul major de intervenţie 1.5 „Programe doctorale şi post-doctorale în sprijinul cercetării**",** Titlu: **„MINERVA – Cooperare pentru cariera de elită în cercetarea doctorală şi post-doctorală", Contract: POSDRU 159/1.5/S/137832**.

ARGUMENTATIVE STRATEGIES IN THE CARAGIALIAN POLITICAL DISCOURSE

Anda-Elena MOLDOVAN
University of Pitești

Abstract: The article proposes to analyse the reasoning strategys from the political speech of Caragiale`s characters. The analysis will present the specificity of the political speech of the characters Farfurifi and Cațavencu from the play O scrisoare pierdută.

Keywords: to argue, political speech, reasoning strategys, the cooperative principle, the law of non-contradiction

Lucrarea își propune să abordeze problematica discursului politic, cu aplicare la discursul politic pe care îl regăsim în comedia caragialiană. Vom trece în revistă principalele orientări referitoare la noțiunea de discurs, insistând asupra trăsăturilor distinctive ale discursului politic în general și asupra discursului politic caragialian în special.

I. Consideraţii asupra noţiunii de discurs.

Noţiunea de discurs prezintă diferite accepţii, fapt subliniat de Dominique Maingueneau. Acesta prezintă diversele opoziţii pe care le antrenează discursul în lingvistică: opoziţia cu limba în sens saussurian, discursul reprezentând vorbirea; opoziţia limbă – enunţare în sensul lui Benveniste, discursul apropiindu-se de enunţare; opoziţia discursului, considerat ca folosire restrânsă a sistemului cu limba, definită ca sistem comun membrilor unei comunităţi lingvistice. Dincolo de abordările strict lingvistice, discursul, din punct de vedere pragmatic, prezintă următoarele caracteristici: presupune o organizare transfrastică, este o formă de acţiune, este interactiv, este orientat, se află în responsabilitatea cuiva, este condus de norme, este înţeles în interdiscurs.[1]

Discursul, fiind o practică socială, presupune respectarea unor norme constitutive ce se organizează în jurul a două principii fundamentale: principiul cooperării, postulat de Grice şi principiul politeţii, ce contribuie la crearea coerenţei pragmatice. În ceea ce priveşte cele două principii majore, Leech afirmă că principiul cooperării este insuficient şi că e necesar ca cele două să se completeze. Primul asigură reuşita comunicării pornind de la presupunerea că interlocutorul este cooperant, în timp ce al doilea menţine echilibrul social şi relaţiile de prietenie.[2]Politeţea, în sens pragmatic înseamnă a ţine seama de celălalt. In acest sens se are în vedere respectarea unor strategii ale politeţii pozitive şi negative, prin care este menţinută imaginea publică a fiecărui individ.[3]

În ceea ce priveşte legile discursului, se remarcă o abordare cvasi-unitară în literatura de specialitate. Astfel, se observă similarităţi între maximele griciene, postulatele conversaţionale ale lui Gordon şi Lakoff, legile discursului ale lui Ducrot: maxima calităţii corespunde legii sincerităţii, maxima cantităţii corespunde legii informativităţii şi exhaustivităţii, maxima modalităţii corespunde legii modalităţii şi legii litotei, iar maxima relaţiei corespunde legii pertinenţei.[4]

[1] Maingueneau, Dominique, *Discursul literar*, Institutul European, Iaşi, 2007, p. 46-49
[2] Leech, Geeoffrey, N., *Principles of Pragmatics*, Longman, New York, 1983, p. 82
[3] Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Conversaţia. Structuri şi strategii*, Editura All, Bucureşti, 1999, p. 107-110
[4] Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1984, p. 210-217 şi Hobjilă, Angelica, *Comunicare, discurs, teatru. Delimitări teoretice şi deschideri aplicative*, Institutul European, Iaşi, 2012, p. 82-83

Discursul are sens doar în interiorul unui univers format din alte discursuri, cu care acesta trebuie pus în relaţie. Orice text aparţine unei categorii de discurs, unui gen discursiv. Genurile discursive aparţin unor tipuri de discurs diferite, asociate unor vaste sectoare ale activităţii sociale. Aceste sunt supuse, ca şi actele de limbaj, condiţiilor de reuşită care presupun o finalitate recunoscută, un statut asumat de către partenerii legitimi (enunţiatorul şi co-enunţiatorul), locul şi momentul legitim, suportul material şi organizarea textuală.[5]

II. Discursul politic

Discursul politic şi în sens larg comunicarea politică este dificil de circumscris, situându-se la intersecţia a trei spaţii importante: spaţiul politic, spaţiul public şi spaţiul comunicaţional. Politica poate prezenta astfel mize economice, sociale, culturale, religioase, etnice, lingvistice. Miza discursului politic este câştigarea puterii şi exercitarea ei, de aceea limbajul politic este un instrument al puterii ce încearcă să fie acaparată. Puterea asupra limbii devine una dintre cele mai importante dimensiuni ale puterii. Eficacitatea discursului politic ţine de autoritatea actorului politic, de ceremonialul de enunţare şi de ponderea pe care alţi actori o dau discursului în chestiune. [6]

Având ca miză câştigarea puterii, discursul politic, ca şi orice alt tip de discurs de altfel, are o puternică componentă argumentativă. Aceasta este inerentă oricărui tip de discurs, fapt demonstrabil prin prezenţa argumentelor, a strategiilor discursive, a operatorilor argumentativi, a logicii sintactice şi semantice a discursului.[7] Dimensiunea argumentativă vizează nivelul transfrastic, în sensul că rolul argumentativ este o proprietate relaţională, în măsura în care se stabileşte în raport cu un alt conţinut frastic.[8]

III. Strategii argumentative

După Mariana Tuţescu, o strategie argumentativă este un ansamblu de acte de limbaj bazat pe o logică discursivă şi subîntins de o forţă şi un scop argumentativ. Cele trei dispozitive argumentative care sunt topicul, logicul şi enciclopedicul sunt inerente oricărei strategii argumentative.

Autoarea clasifică astfel strategiile argumentative: strategii de cooperare, strategii conflictuale şi refutative, strategii justificative, strategii de apărare şi strategii retorice sau figurative.[9]

Discursul lui Farfuridi

În discursul lui Farfuridi se remarcă prezenţa interogaţiei retorice, a negaţiei polemice şi a paradoxului.

Interogaţia retorică – apare întrebarea de atitudine propoziţională, de confirmare sau discursivă[10] cu orientarea răspunsului spre o valoare pozitivă: *Opinia mea este aceasta: e vorba de revizuire, da? - Da! Da!*(210) sau cu orientarea răspunsului spre o valoare negativă: *Ştiţi care este opinia mea în privinţa revizuirii?* Reacţia publicului este cea scontată de orator: *Nu!... Să vedem!... Spune!* (210) Funcţia acestui tip de întrebare este de a verifica componenta cooperare a schimbului dialogal dintre emiţător şi receptor. Este de asemenea expresia intenţiei persuasive, scopul fiind obţinerea adeziunii din partea receptorului.

Negaţia polemică - această strategie este slab reprezentată. Ea apare în ultima intervenţie a oratorului: *Atunci, iată ce zic eu, şi împreună cu mine trebuie să se zică*

---

[5] Maingueneau, Dominique, *Analiza textelor de comunicare*, Institutul European, Iaşi, 2007, p. 72-81

[6] Rovenţa-Frumuşani, Daniela, *Analiza discursului. Ipoteze şi ipostaze*, Editura Tritonic, Bucureşti, 2005, p. 130-146

[7] Tuţescu, Mariana, L'argumentation. *Introductuon à l'étude du discours*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 1998, p. 365

[8] Stati, Sorin, *Le transphrastique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990, p.67

[9] Tuţescu, Mariana, op. cit., p. 223

[10] Şerbănescu, Andra, *Întrebarea. Teorie şi practică*, Editura Polirom, Iaşi, 2002, p. 120-121

asemenea toţi aceia care nu vor să cază la extremitate, adică vreau să zic, da, ca să fie moderaţi… adică nu exageraţiuni!... (210) Negaţia opune două atitudini: una extremistă şi una moderată, oratorul argumentând în favoarea moderaţiei.

Paradoxul – această strategie apare în finalul discursului oratorului: *Din două una, daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimic; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele… esenţiale…*(211) Se observă încălcarea legii fundamentale a argumentaţiei şi anume legea non-contradicţiei. Oratorul propune două soluţii prin intermediului conectorului cu valoare alternativă *ori*. Prima soluţie: *să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimic* prezintă un argument şi opusul acestuia: să se revizuiască / să nu se schimbe, legate prin conectorul *dar*. A doua soluţie: *să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele… esenţiale…* prezintă din nou un argument şi opusul acestuia, fapt reperabil şi la nivel lexical prin echivalarea a doi termeni opuşi (*pe ici pe colo, şi anume în punctele… esenţiale…)*: să nu se revizuiască / să se schimbe în punctele esenţiale., legate prin conectorul *dar*. Conectorul dar exprimă relaţia de coordonare adversativă. La nivel semantic, conectorul are două utilizări principale: contrazicerea aşteptărilor şi contrastul semantic orientat.[11] Folosirea în acest context a conectorului este agramaticală, efectul fiind nonsens.[12]

Discursul lui Caţavencu

Se remarcă folosirea negaţiei polemice şi a paradoxului.

Negaţia polemică – *Nu mă tem de întreruperi, venerabile domnule preşedinte…* (211) Negaţia are un caracter polifonic, opunând două atitudini: cea a lui Caţavencu, care nu se teme de întreruperi şi cea a oratorului precedent, Farfuridi, care se teme de întreruperi. Interpretarea este confirmată de urmarea: *Puteţi, d-lor, să întrerupeţi, pentru că eu am tăria opiniunilor mele…*(221)

Negaţia are un caracter refutativ în exemple precum: *Or… conduşi de aceste idei, am fundat aci în oraşul nostru Aurora Economică Română, soţietate enciclopedică-cooperativă, independentă de cea din Bucureşti… pentru că noi suntem pentru descentralizare. Noi… eu… nu recunosc, nu voi să recunosc epitropia bucureştenilor, capitaliştilor , asupra noastră; (221); Anglia-şi are faliţii săi, Franţa-şi are faliţii săi, pînă şi Austria-şi are faliţii săi… Numai noi să n-avem faliţii noştri!* (222)

Paradoxul – se prezintă două situaţii: folosirea paradoxului cu scopul de a opune două argumente cu scop persuasiv, fiind eludată regula non-contradicţiei argumentative, deoarece paradoxul este de fapt o incompatibilitate rezolvată de către orator[13]: *Fraţilor, mi s-a făcut o imputare şi sunt mîndru de aceasta!... O primesc! Mă onorez a zice că o merit!... Mi s-a făcut imputarea că sunt foarte, că sunt prea, că sunt ultra-progresist… că sunt liber schimbist… că voi progresul cu orice preţ. Da, da, da, de trei ori da!* (220) sau pentru a pune în relief demagogia limbajului politicianist, care încalcă legea non-contradicţiei: *Industria română a admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipseşte cu desăvîrşire.* (222) Se observă din nou folosirea aberantă a conectorului *dar*.

Concluzii

Argumentativitatea este o trăsătură inerentă a oricărui discurs, cu atât mai mult a discursului politic, a cărei funcţie este de a obţine adeziunea publicului şi câştigarea alegerilor. Analiza noastră a avut în vedere două discursuri politice aparţinând personajelor Farfuridi şi Caţavencu din piesa *O scrisoare pierdută.* S-a observat că cei doi oratori, în

[11] Zafiu, Rodica, *Conjuncţiile adversative în limba română: tipologie şi niveluri de incidenţă*, în Gabriela Pană Dindelegan (coord.), *Limba română – structură şi funcţionare,* Bucureşti, EUB, 2005, p. 247

[12] Irimia, Dumitru, *Gramatica limbii române*, Editura Polirom, Iaşi, 2004 p. 504:Termenii înscrişi în relaţia de coordonare adversativă (realizată prin conjuncţia dar) sunt *în mod obiectiv incompatibili cu raportul semantic de antonimie; un enunţ precum Nu e veche, dar e nouă nu e posibil*.

[13]Perelman, Charles, Olbrechts-Tyteca, Lucie, op.cit., p. 131-132

pofida orienărilor politice diferite, au un limbaj asemănător care privilegiază exprimarea ambiguă, chiar contradictoire. Discursul politic caragialian încalcă o regulă fundamentală a argumentației, legea non-contradicției, cu scopul de a satiriza categoria politicianului demagog.

Bibliografie

I.L. Caragiale, *Opere alese*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1972

Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Conversaţia. Structuri şi strategii*, Editura All, Bucureşti, 1999

Irimia, D., *Gramatica limbii române*, Editura Polirom, Iaşi, 2004

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1984

Leech, Geeoffrey, N., *Principles of Pragmatics,* Longman, New York, 1983

Maingueneau, Dominique, *Discursul literar*, Institutul European, Iaşi, 2007

Maingueneau, Dominique, *Analiza textelor de comunicare*, Institutul European, Iaşi, 2007

Perelman, Charles, Olbrechts-Tyteca, Lucie, *Traité de l'argumentation*, Presses Universitaires de France, Paris, 1958

Rovenţa-Frumuşani, Daniela, *Analiza discursului. Ipoteze şi ipostaze*, Editura Tritonic, Bucureşti, 2005

Stati, Sorin, *Le transphrastique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990

Şerbănescu, Andra, *Întrebarea. Teorie şi practică*, Editura Polirom, Iaşi, 2002

Tuţescu, Mariana, L'argumentation. *Introductuon à l'étude du discours*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 1998

Zafiu, R., *Conjuncţiile adversative în limba română: tipologie şi niveluri de incidenţă*, în Gabriela Pană Dindelegan (coord.), *Limba română – structură şi funcţionare,* Bucureşti, EUB, 2005, p. 243-258.

Acknowledgment

This work was partially supported by the strategic project PERFORM,POSDRU159/1.5/S/138963, inside POSDRU Romania 2014, co-financed by the European Social Fund-Investing in People.

THE *SECESSION* ORNAMENT IN TÂRGU-MUREŞ. THE STUCCO ORNAMENT

Cristiana PUNI
"Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: In the present study we will review the stucco decorations of the secession architecture from Targu-Mures. The 1900 was the period that brought great systematization projects that changed considerably the urban city picture. Our speech presents the significance and sources of inspiration for the Transylvanian secession ornamentation to understand the relationship between aesthetics and form, then we move the presentation towards the buildings that have the greatest stucco decorations. As throughout Europe, the Transylvanian Secession has undergone two phases: the first influenced by the architect Ödön Lechner characterized by curved lines and rich ornamentation, the second one dominated by linear and geometric elements. The particularity of the Transylvanian style is due to the skill with which architects have managed to create a fund merger between Romanian and Hungarian influence, to which we need to add the Viennese influence. What facilitates the detection of the plastic influences is knowing the architects who worked on these impressive buildings. Therefore, following their formation we can associate the origins and also the decorative forms preferred for different forms of Art Nouveau. We will consider three buildings which shows us the stages of evolution of the secession decorative program. The artists have chosen a program with little ornamentation, but with profound symbolist connotations. The entire repertoire is inspired by traditional regional motifs, namely the Székely, but also and Romanian ones. This translates as a feature of the buildings from Targu Mures, managing to individualize its self in the Transylvanian architectural ensemble.

Keywords: stucco, ornament, Transylvanian secession, secession architects, aesthetics.

În prezentul studiu vom trata decorațiunile de stucatură ale arhitecturii secession din Târgu-Mureș. Perioada 1900 a fost cea care a adus marea sistematizare ce a schimbat considerabil tabloul urban al orașului. Discursul nostru va prezenta semnificația ornamentației secessionului transilvănean și sursele sale de inspirație pentru a înțelege relația formă-estetică, după care vom trece la prezentarea clădirilor ce au în programa decorativă cele mai de seamă stucaturi.

Arta decorativă *Art Nouveau* are ca motive dominante elemente inspirate din arabescurile orientale, în special din motivele vegetale pe care le-a dus la o stilizare proprie. Principalul factor care guvernează ansamblul motivelor decorative este un ritm propriu şi constant care se inspiră din natură, cristalizându-i modelele[1]. Datorită predilecției pentru formele unduioase, ornamentele care îmbracă edificiile *artei 1900* se comportă precum plantele agățătoare cu ramuri șerpuitoare. Atmosfera organică a multitudinii elementelor

[1] Ioan Eugen Man, *Târgu Mureș. Istorie urbană de la 1850 până la Primul Război Mondial*, vol. II, Editura Nico, Târgu Mureș, 2009, p. 263.

decorative este rezultatul utilizării unei varietăţi mari de plante: viţă de vie, palmier, lotus, acant, lauri, vrej etc. Elementul constitutiv al acestor ornamente este linia care se prezintă sub diferite forme de spirale și curbe pentru a da viață unei vegetații pure și vivace.

Geometrizarea formelor urmărea prezentarea ornamentelor sub o manieră decorativă, încercându-se conturarea unei atmosfere dinamice prin combinarea de forme și volume. Arhitectura este cea care a inspirate manifestările vibrante ale liniei prin jocul structurii sale compus din arce curbate și linii excentrice[2]. Extravaganţa elementelor integrate este rezultatul utilizării în mod repetat a motivelor geometrice curbilinii, care aduc aminte de cercuri, sfere şi volute[3].

În Transilvania, stilul *secession* s-a propagat sub influența programei propuse de arhitectul Lechner Ödön. Preferința pentru modelul propus de Budapesta este o dovadă a legăturii continue cu Austro-Ungaria, dacă avem în vedere faptul că și în perioada barocă sau rococo s-a mers pe modelul oferit de imperiu. Precum în toată Europa, *secessionul transilvănean* a fost supus unor două faze: prima influențată de arhitectul Lechner caracterizată de linii curbe și o ornamentație bogată, a doua dominată de geometrismul linear[4]. Particularitatea stilului din Transilvania se datorează măiestriei cu care arhitecții au reușit să creeze o fuziune între fondul românesc și influența maghiară, la care trebuie să adăugăm și reflexele vieneze. Programa artistică realizată de Lechner nu a fost copiată în totalitate de arhitecții care au adus stilul în Transilvania, anume Dezsö și Komor Marcell, ci l-au folosit ca pe o sursă de inspirație[5].

Iconografia ornamentației la care au apelat meșterii este una populară, dat fiind faptul ca modelul acesta a fost utilizat de majoritatea maeștrilor *secessionului*. Principala caracteristică a fost combinarea elementelor structive într-o manieră ingenioasă cu cele decorative. La aceste ornamente prezintă interes şi diversitatea liniilor şi formelor în care se îmbracă. Potrivit limbajului general *Art Nouveau*, linia este baza decoraţiei de la care pornesc toate motivele, astfel acest element primordial dobândeşte în *secession-ul* lechnerian, despre care vorbim în zona Transilvaniei, nu numai o valoare stilistică dar şi una estetică[6]. Linia se

[2] Daniela Georgeta Marian, *Semantica ornamentului 1900 în arhitectura din Crișana și Banat*, Editura Matrix Rom, București, 2001, p. 10.
[3] Daniela Acea, *Forța organică a elementelor fitomorfe în perioada Art Nouveau,* Editura Aura, Timișoara, 2008, p. 78.
[4] Paul Constantin, *Arta 1900 în România*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 54.
[5] Idem, *Mica enciclopedie de arhitectură, arte decorative și aplicate moderne*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1977, p. 15.
[6] Ioan Eugen Man, *op. cit.*, p. 408.

transformă în motivele artistice preferate de artiștii *secession*, cele de inspirație orientală. Acestea pot fi comparate în bună măsură cu arabescurile, aducând aminte foarte bine de arta islamică care de asemenea este învestită cu o întreagă filosofie, una de factură religioasă.

Dacă *secessionul* se bazează pe aprofundarea decorațiunilor prin intermediul liniei, dând naștere unor forme specifice, atunci clădirile târgumureșene sunt demne reprezentante ale acestui stil. În continuare vom aborda cele mai cunoscute monumente care beneficiază de ornamentația prin stucatură. Ceea ce ne facilitează detectarea influențelor este cunoașterea maeștrilor care au lucrat la aceste impresionante edificii. Prin urmare, pe firul formației lor putem asocia originile formelor decorative și de asemenea preferințele fiecăruia pentru diversele forme ale stilului *Art Nouveau*.

Prima reprezentantă este clădirea fostei Bănci Agrare (fig.1), ridicată de arhitectul Bustza Lajos la începutul anilor 1900[7]. Încă timid în ceea ce privește programa decorativă, edificiul abordează modele florale inspirate din tradiția populară. Stucatura existentă vine să accentueze masivitatea ancadramentelor ferestrelor. Avem așadar pe aliniamentul registrului al doilea orizontal sub fiecare fereastră motive decorative policrome preluate din universul ornamentelor de origine organică. La ferestrele tripartite avem o alternanță de motive decorative, o floare asemănătoare cu floarea soarelui, motiv specific în decorațiunile *secessionului maghiar* flancat de un trifoi cu patru foi. Aici regăsim încercarea arhitectului de a particulariza arta sa față de atmosfera plastică internațională, prin căutarea în zona regională a modelelor decorative. Regăsim o formă stilistică preferată în *Art Nouveau*, și anume preferința pentru ferestrele tripartite care pe lângă un scop practic au și unul decorativ, fiind pe post de ornament[8]. Ornamentația existentă la floarea soarelui este una complexă, elementul fiind ridicat pe o succesiune de linii care ne duc cu gândul la frunzele subțiri pe care floarea le are. De asemenea, maniera în care sunt

Fig.1. Fosta bancă Agrară, arh. Bustza

[7] Ada Ștefănuț, *Arta 1900 în România*, Editura Noi Media Print, București, 2008, p. 39.
[8] Daniela Georgeta Marian, *op. cit.*, p. 59

realizate frunzele care parcă ridică floarea soarelui simbolizează legătura pe care o are planta cu corpul ceresc. Nu trebuie să uităm faptul că floarea soarelui, apara și ca motiv decorativ, învestit cu o profundă simbolistică și la vitraliile de la Palatul Culturii, o instituție de marcă a Târgu Mureșului.

Pe lângă funcția estetică pe care ornamentul o are, în cazul stilului *Art Nouveau* decorațiunile primesc și un rol simbolic, rol prezent și în cazul stucaturilor ce înfrumusețează clădirile *secession* din Târgu Mureș. În partea superioară, ferestrele sunt încoronate în laturile extreme tot cu elemente decorative de inspirație naturală. Stucatura prezintă forma unui bulb, de pe al cărui trunchi pornesc frunze subțiri, caracteristice *secessionului*. Același model este prezent și la nivelul mansardei, flancând fereastra de formă rotundă. Fațada clădirii nu este bogat decorată în stucatură, formele redate fac parte din universul florei, încadrate în programa stilistică a *secessionului maghiar* încă în maniera sa incipientă.

O altă clădire ce prezintă forme arhitecturale clar înscrise în proiectul *Art Nouveau* este Liceul Bolyai Farkas (fig.2). Lucrarea a fost realizată în 1907 de arhitectul Baumgarten Sandor pe trei nivele, fiind împărțită în trei registre verticale dintre care cel median este ieșit în rezalit[9]. Colaborarea cu Lechner Ödön se resimte în designul sobrul al edificiului, fără exploatarea exagerată a universului liniei în construcția arhitecturală. Baumgarten este cel mai bine cunoscut pentru edificiile de învățământ, liceul de față fiind asemănător cu cea a construit în capitala Ungariei. Sobrietatea se manifestă și la nivelul decorațiunilor, fațada fiind ritmată de stucaturi în jurul ferestrelor și în cazul acesta. Nivelul doi al edificiului prezintă o mai bogată decorațiune în stucatură ceea ce conferă asimetricul arhitectural dominant în *Art Nouveau*. Stucatura se dezvoltă pe verticală fiind alcătuită din două elemente

Fig.2. Liceul Balyai Farcas, arh.Baumgarten Sandor.

[9] Ada Ștefănuț, *op. cit.*, p. 38.

de dimensiuni diferite. Primul simbolizează bogatul coronament al unei flori, deasupra căreia se ridică tot un element din repertoriul floral mult mai complex prin jocul curbelor lineare. Elementul se aseamănă cu o lalea, datorită coronamentului lucrat până la cel mai mic detaliu. În continuare, la nivelul al treilea se prezintă tot în lateralele ferestrelor stucaturi așezate în linie pe verticală în număr de șapte. Ceea ce conferă energie grupului ornamental este maniera în are au fost repartizate elementele decorative, pentru a crea o anumită stare de mișcare. Avem așadar un element decorativ inspirat din arabescurile orientale, același element floral pe care l-am regăsit la nivelul precedent ce se aseamănă cu o margaretă. Stucaturile alternează tocmai pentru a ieși din universul regulilor artistice.

Alt arhitect prezent pe tărâmurile târgumureșene este Kelati Bela care ridică cele două case superbe de pe strada Cuza Vodă la numerele 33 și 34 (fig.3)[10]. De mici dimensiuni, locuințele uimesc prin ingeniozitatea în care arhitectul a știut să lucreze cu soluțiile structiv-decorative ale stilului. Prezența curbelor și contracurbelor la nivelul acoperișului definesc esența *Art Nouveau*. Pe lângă arhitectura de viziune *secession*, decorațiunea se înscrie în același univers maiestuos. Probabil aici avem cel mai frumos lucrat exemplu de stucatură din Târgu Mureș. Recent una dintre cele două case a fost renovată, păstrând modelul stucaturii originale, astfel avem astăzi posibilitatea de a vedea decorațiunea în splendoarea ei. Întregul decor se desfășoară în jurul ferestrelor, avem un ancadrament care împrejmuiește ferestrele. Ca o trăsătură de identitate a *secessionului* avem ancadramentele plasate în chenare, o particularitate a stilului care vine a accentua programa decorativă[11]. Acesta este decorat cu trei grupuri de câte trei elemente geometrice simple de formă rotundă, având la bază un ghiveci din care se ridică o plantă. Avem încă odată prezența

Fig.4. Str. Cuza Vodă nr. 34, arh. Kelati Bela.

[10] *Ibidem*, p. 40.
[11] Daniela Georgeta Marian, *op. cit.*, p. 59.

decorațiunilor florale ce trădează preferința pentru universul naturii. Intercalat între cele trei ferestre avem un ornament complex ce se dezvoltă pe verticală, asemănătoare cu o floare compusă din două părți. Cea de la bază se prezintă ca o dantelărie de motive geometrice combinate cu motive florale, bazate pe principiul jocului de linii, iar partea a doua aduce aminte de coronamentul lalelei. Ornament care ne duce cu gândul la rococo prin exuberanța sa, o perfectă combinație de frunze curbate asemănătoare cu vrejurile se înscrie perfect în universul naturii preferat de *secessionul* din zona aceasta. Cuvântul care caracterizează pe deplin *Art Nouveau* este energia, aceasta se dezlănțuie sub mișcările ritmate ale liniei. Toate aceste imagini dansante se află prezente în artele care înfrumusețează clădirea printr-o subliniere accentuată a formelor fluide ce se aranjează într-o coregrafie ce concentrează simboluri[12]. Imaginea devine astfel o metaforă ce exprimă un anumit scenariu, acest lucru se petrece în urma interpretării pe care privitorul o face sub impulsul nevoii ochiului de a face legătura cu ceva cunoscut[13].

Desigur, cele trei clădiri menționate nu sunt singurele din Târgu Mureș care au fost accesorizate cu stucatură, amintim și casa Vamos ridicată în 1908 de Keltai Bela[14]. Aici decorul este redus, stucatura urmărește motivele geometrice și pe alocuri modele din universul naturii. Luând în considerare exemplele prezentate, reiese preferința artiștilor pentru programa decorativă inspirată din lumea vegetal-organică, în vederea unei apropieri de Natură. Foarte mult exploatate au fost florile, precum laleaua, floarea soarelui sau margareta, alături de frunze și ramuri într-un energic joc de linii și curbe. Cu toate că stilul cedează în fața exotismului, descoperim faptul că *secessionul* din Transilvania optează pentru tradițional, pentru găsirea elementelor definitorii unui stil național. Laleaua este preferată pentru asemănarea cu crinul datorită lujerului ce se dezvoltă pe verticală ce trădează un decor geometric de formă ovală. Se poate observa și preferința pentru o estetică mai aerisită a decorului ce îmbracă edificiile *Art Nouveau*. Artiștii au ales un program ornamental puțin încărcat, dar cu profunde conotații simboliste. Întregul repertoriu se inspiră din motivele tradiționale regionale, anume cele secuiești, dar pe alocuri și cele românești. Acest lucru se traduce ca o particularitate a clădirilor târgumureșene, reușind să se individualizeze în ansamblul arhitectural transilvănean.

[12] Amelia Pavel, *Simboluri, surse, idolatrii în arta modernă*, Editura Du Style-Atlas, București, 1998, p. 43, *passim*.
[13] Daniela Georgeta Marian, *op. cit.*, pp. 71-72.
[14] Ada Ștefănuț, *op. cit.*, p. 40.

După cum am putut observa, orașul subiect al analizei face parte integrantă din atmosfera politico-culturală din Transilvania (prin extensie, putem spune chiar Europa). Existența acestei Europe lipsite de bariere, în care frontierele erau doar elemente naturale, a adus posibilitatea orașului mureșan de a dobândi un patrimoniu cultural valoros, inclus în arta universală. Din perioada analizată, occidentalizarea a căpătat valențe impresionante, constatându-se circulația ideilor și a oamenilor. Se poate vorbi, prin urmare, de un curent universalist, de un imperiu al *Art Nouveau-ului* care se întinde pe un vast teritoriu.

Stilul poate fi catalogat în mod cert ca o nouă modă la acea vreme, reflectă într-o manieră concretă legătura bine stabilită între Europa Central-Vestică și Târgu-Mureșul. Patrimoniul cultural existent până în ziua de azi poate sta ca o dovadă la faptul că noile tendințe impuse *arta 1900* s-au mulat pe cultura existentă în Transilvania, ducând la apariția unui *secession* cu nuanțe specifice și originale. Am văzut exemplul Liceului Bolyai sau cel al caselor de pe strada Cuza Vodă, care au reinterpretat soluțiile structiv-decorative oferite de *Art Nouveau* într-o manieră particulară și reprezentativă pentru arta ce se năștea în zona Mureșului în perioada *Belle Epoque*. În mod evident, nu doar arhitectura administrativă s-a bucurat de programa *secession*, de asemenea și arhitectura civilă s-a folosit de repertoriul decorativ al artei ce domina epoca respectivă. Piața Trandafirilor este dovada vie a impunerii acestui stil în ridicarea unei serii de edificii încadrate în mod cert în stilul *Art Nouveau-ului* est european.

Bibliografie

1. Acea, Daniela, *Forţa organică a elementelor fitomorfe în perioada Art Nouveau,* Editura Aura, Timișoara, 2008.
2. Constantin, Paul, *Arta 1900 în România*, Editura Meridiane, București, 1972.
3. Constantin, Paul, *Mica enciclopedie de arhitectură, arte decorative și aplicate moderne,* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1977.
4. Man, Ioan Eugen, *Târgu Mureș. Istorie urbană de la 1850 până la Primul Război Mondial*, vol. II, Editura Nico, Târgu Mureș, 2009.

5. Marian, Daniela Georgeta, *Semantica ornamentului 1900 în arhitectura din Crişana şi Banat*, Editura Matrix Rom, București, 2001.

6. Pavel, Amelia, *Simboluri, surse, idolatrii în arta modernă*, Editura Du Style-Atlas, București, 1998.

7. Ștefănuț, Ada, *Arta 1900 în România*, Editura Noi Media Print, București, 2008.

THE DISCOURSE OF DISSOLUTION AND THE ORDER OF THE DENIAL. THE POSSIBILITY OF A PATTERN TO THE STRUCTURE OF IMAGERY

Doina-Emanuela VIERIU
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The research of the imaginary and the assumption that this is the most effective approach to seize the meaning and the process of the creative act of a literary work lead us to the identification of those fictional images that constitute an exception to the rules set as the apprehension of our subject. These images are the echo of their own universe and matter, by constituing themselves in poetical speeches which can not be interpreted from the perspective of those approaches to the topic envisioned by the most representative forerunners of the imaginary.
The perspective of threefold nature of reflex action deployed by Gilbert Durand simplified in a dichotomy which dissociates the two areas of the imagery symbolism or the tripartite structural manners conceptualized by Jean Burgos can not sistematically incorporate the totality of the dynamic textual structures. Therefore, we tackle the existence of a new type of imaginary which provides its own syntax and tenets; we consider the fact that this new structural pattern is defined by the discourse of dissolution and the the order of the denial.

Keywords: imaginary, destructured discourse, the order of the denial

Demersul de față pornește de la cercetarea Imaginarului și de la considerarea acestuia drept un instrument ideal de descifrare a actului creator și de investigare a creației ca rezultat (o acumulare de posibile orientate către un sens). Recursul la această cale de interogare a textului ne-a condus către identificarea unui posibil tip de imaginar cu o organizare și funcționare neobișnuite.

Deși înțelgerea imaginarului este un demers complex ce implică teorii din antropologie, reflexologie, epistemologie genetică, psihologie, sociologie, filosofie, mitologie sau estetică, recunoaștem trei căi de cercetare specifice consacrate ce fundamentează teoria imaginarului și filosofiile imaginației, orientări impuse de Gilbert Durand, Gaston Bachelard și Jean Burgos.

Gândirea lui Burgos se situează în continuarea studiilor lui Gilbert Durand ce găsește o fundamentare antropologică pentru studiul simbolismului imaginar, apelând la teoria reflexologică. Tripartiției reflexologice G. Durand îi adaugă o bipartiție atotcuprinzătoare între două *Regimuri* - diurn și nocturn. Perspectiva burgosiană acceptă concluziile cercetării antropologice, ce evidențiază mobilitatea imaginilor și capacitatea acestora de in-formare reciprocă.

Observăm în studiile lui Jean Burgos o limitare din perspectiva domeniului de cercetare. În *Pentru o poetică a imaginarului* este supus investigației textul de poezie, iar în *Imaginar și creație* s-au adăugat imaginarul dramatic și cel pictural.

Tăcerea poeticianului în legătură cu imaginarul textului de proză ridică anumite întrebări și, în cazul demersul nostru, nesiguranță: este o problemă de specializare, de sensibiliate pentru un anumit gen de discurs sau epicul este mai amplu, iar în cazul unei științe noi, fixarea metodelor, aplicarea acestora și claritatea concluziilor cer concentrarea spațială și de sens specifice poeziei.

Or, noutatea abordării noastre constă, în primul rând, în genul literar investigat. Întrebările ce au condus la aplecarea atentă asupra modalităților de structurare a imaginarului

şi la extinderea către un studiu, au avut la origine textul în proză (*Întâmplări în irealitatea imediată* de Max Blecher). Într-adevăr, am recurs la un model cu un discurs simbolic, concentrat ca întindere, al unei singure voci, a cărui succesivitate s-a transformat în simultaneitate obținută prin regresiune.

Mai mult, remarcăm necesitatea unei noi metodologii de studiere a imaginarului sau o extindere a celei consacrate deoarece descoperim imagini care se sustrag normelor descriptive existente. Ele își cheamă creator propriul univers și propria materie, orientându-se și constituindu-se în discursuri poetice care nu pot fi analizate din perspectiva legilor organizatoare teoretizate de clasicii cercetării imaginarului. Identificăm texte ce afirmă posibila existență a unui nou tip de imaginar cu o identitate aparte și cu o neașteptată sintaxă. Considerăm că noul model structurant al imaginarului este definit de scriitura disoluţiei şi regimul negaţiei.

Jean Burgos recurge în construcția sa la o orientare epistemiologică, din perspectiva căreia textul este văzut drept „un ansamblu de posibilități", incluzându-se aici acel „posibil anterior", dar și noi posibile. Prin urmare, imaginarul (realitate originară a textului) este un spațiu orientat de către „liniile de forță" ale textului, un spațiu în devenire, viu. Aceste linii de forță mențin o organizare lăuntrică relativ stabilă și construiesc o schemă ordonatoare, o structură primară esențială.

Spațiul textului este dinamic, se ivește, se supune și se opune temporalității, fapt care-l determină pe poetician să definească imaginarul ca „organizarea în spațiu a răspunsului pe care ființa creatoare îl aduce provocărilor temporalității" (Burgos 1988: 190). Cele trei modalităţi burgosiene de structurare dinamică a textului sunt: scriitura revoltei şi regimul antitetic, scriitura refuzului şi regimul eufemistic şi scriitura vicleşugului şi regimul dialectic.

Scriitura revoltei și regimul antitetic se definesc printr-o sintaxă a cuceririi. Atitudinea este de revoltă în fața timpului cronologic. Schema directoare a acestui tip de sintaxă este una de extindere. Se urmăreşte o umplere a spaţiului pentru a opri timpul şi a-l încremeni într-un prezent etern. Imaginile-simbol exprimă cucerirea, zborul, înaintarea, atacul. E o scriitură de cuceritor care nu mai are răbdare şi vrea să se aşeze neîntârziat „la masa zeilor" (Burgos 1988: 190). Tematica este a împotrivirii şi a confruntării.

La nivel stilistic domină paralelismele, simetriile, juxtapunerile brutale. Sintaxa este a „antitezei" – „fiecare lucru se proiectează doar pe fundalul contrariului său. Este o scriitură a totalităţii" (Burgos 1988: 194), construindu-se un regim maniheist al imaginarului scriiturii.

Scriitura refuzului se construiește pe o sintaxă a retragerii, manifestându-se o tendinţa de respingere a asumării timpului cronologic. Se construiesc locașuri protectoare, salvatoare în fața revărsării timpului, refugii delimitate progresiv în direcția interiorizării. Spaţiile orânduite concentric, miniaturizate par a fi singurele ce pot opri o pătrundere a timpului în interiorul lor.

Schemele directoare, acţiunile sunt de evadare, fugă, cufundare, retragere, uitare, izolare, miniaturizare, îngropare, închidere – toate într-un spaţiu atemporal. Scriitura acestui antierou călător oferă o viziune fragmentară asupra lumii. Regimul este al eufemismului, cuvântul urmăreşte împăcarea contrariilor. Stilistic are loc o omogenizare, abundă coordonarea, repetiţia şi analogia.

A treia modalitate de structurare este a progresului. Atitudinea propusă este una pozitivă, plină de înţelepciune, de aparentă acceptare a finitudinii şi a efectelor cronologiei. Această modalitate depășește teama, ființa se preface că se supune devenirii pentru a o înfrânge. Dominarea timpului se va realiza prin ciclicitate. Scriitura imaginează un spaţiu similar celui profan în care gesturile devin ritualuri, iar lumea este sacralizată. Cel care o imaginează are timp, privirile lui se îndreaptă fără grabă spre trecut şi spre viitor. Imaginile sunt ale întinderii spaţiale, ale unui drum parcurs având în față linia orizontului.

Schemele directoare, sunt de parcurgere, germinare, înfruntarea ce are ca finalitate depășirea, înaintarea. Înaintarea preia forța vectorială a timpului și o dă unei istorii ce-și găsește înțelesul în chiar desfășurarea ei. Ciclicitatea aduce veșnicie unei povești ce nu se oprește din spunere și viețuire. Învingerea timpului se realizează printr-o atitudine de acceptare a opozițiilor și de înfruntare a lor. Sintaxa este dialectică. Drama este conștientizată și, prin acceptarea trăirii ei, este și depășită. Veșnicia trăiește în prezent — „într-o bună zi, pe pagină, omul se deșteaptă zeu" (Burgos 1988: 203).

Metoda impusă de poetician în determinarea acestor tipuri de Imaginar ordonează inventarierea materialelor (fonic, grafic, morfologic, sintactic și retoric), descoperirea imaginilor-simbol, stabilirea funcțiilor acestora, identificarea forțelor, a schemelor de orientare spre anumite constelații de imagini, determinarea marii scheme de organizare către care converg cele de orientare. Aplicate textului blecherian amintit ele reflectă noul tip de scriitură și regimul său specific.

Considerăm necesară și o cercetare a originii acestui posibil nou tip de imaginar din perspectivă antropologică și pe linia studiilor de reflexologie, certificarea și înțelegerea existenței lui ca rezultat al unui al patrulea gest dominant pe care, în actualul stadiu, îl vom numi dominanta conștiinței. Aceasta ar trebuie să se afle în relație cu celelalte dominante concentrând și finalizând sensurile lor la o altă etapă a evoluției umane (regândirea dominantelor către o finalitate – înălțarea, hrănirea, odihna, ciclicitatea și ritmicitatea înțelese din perspectiva conștiinței morții).

Creația este văzută ca o producere de forme, un spațiu autoformant supus permanent forțelor atunci născute, în transformare între un început și un sfârșit. În dialectica prezenței și a absenței, a lui „aici" și „altundeva", neobișnuit este sensul către care se concentrează semnificațiile – neantul. Între actual și virtual se naște inexistentul; între cuvântare și tăcere, liniștea, lipsa vibrației din noul imaginar. În acest mod de structurare a imaginarului, la capătul facerii stă desfacerea.

Prin urmare, gest prim esențial este și negarea, scrierea cu semnul minus, ale cărui consecințe sunt desemnificarea, reducerea la absurd și apoi dispariția lumilor. Imaginile, materiile, personajele, limbajul, gesturile au o presupusă coerență inițială, dar își pierd sensul imediat după naștere; sunt dizolvante și dizolvate.

Niciuna dintre schemele identificate și descrise de poetician în demersul său nu prevede distrugerea actualului prin virtualitatea ce-l numește. Însă, în această posibilă structură imaginară, cuvântul se întoarce asupra lui, se pronunță, iar numirea echivalează cu un proces de autodistrugere; fiecare dintre virtualitățile născute se actualizează într-o minus-realitate. Procesele sunt de disoluție și de negare. Așadar semnificația își conține și desemnificația. Acțiunea este de întoarcere dincolo de punctul genezei.

Considerăm necesară aici, prin plasticitate și tragism, analogia cu imaginea Golemului creat prin procesul pronunțării unor cuvinte (credința magică în puterea creatoare a limbajului și a literelor) și decreat (dizolvat) prin ștergerea unei litere (Idel 2003). Similitudinea se dovedește atotcuprinzătoare dacă ne gândim că literele și numele din *Tora* nu au o tălmăcire deplină în limba omenească, conțin un alt tip de energie și semnificație, niciodată pe deplin cunoscute (Scholem 1996). La fel, limbajul creator are putere, este trăitor în mister și purtător de virtualitate. Structura și natura ambelor limbaje sunt magice.

Inițial limbajul a fost spiritual (creator) apoi, în actul comunicării s-a materializat. Însă, în acest tip de imaginar al disoluției, în procesul actului creator de sens invers, cuvântul își recapătă puterea de la geneză, se spiritualizează. Actul decreator respiritualizează literele.

Dacă celelalte tipuri de imaginar concentrau la nivel simbolic atitudini existențiale, acesta din urmă definește creația de sens invers. Se recurge nu la lupta cu temporalul, la ieșirea din acesta prin refugiere sau la rămânerea în el păcălindu-l, ci la aneantizare lui

(distrugere totală, reducere la nimic). Specificul și funcționarea noului tip de imaginar găsește salvarea ființei umane de finitudine într-o creație cu semnul minus, prin dispariție și intrare în neant. Aceasta nu înseamnă moarte, ci inexistență ca materie, disoluție.

Decreația, construirea acestui imaginar ce-și conține și negarea nu sunt accesibile decât inițiaților. Dacă cele trei modalități de salvare sunt recognoscibile și în actele noastre cotidiene, sunt reacții specifice comportamentelor elementare ale psihismului uman[1], acest al patrulea gest poate fi asumat doar de către un creator.

Acceptând definirea imaginației drept rezultatul unui schimb între presiunile mediului și pulsiunile provenite din determinări interioare, imaginarul își actualizează funcția de echilibrare la nivelul oricărui text. În consecință, în căutarea tipurilor de texte ce conțin și validează acest posibil nou regim imaginar nu putem nega importanța și influența identității și a condiției creatorului (boală, mediu spirtitual, studii; ne gândim aici, spre exemplificare, la personalitatea lui Max Blecher). Imaginarul disoluției este ocupat de fantasmele unor ființe ce nu-și pot trăi în normalitate existența. Creatorii se salvează de timp prin distrugerea lumii supuse timpului. În lumea reală, dar și în cea imaginară, ei se consideră și se imaginează doar reflexii, copii, umbre sau trupuri de ghips, de pastă. Prin urmare, o existență de gradul al doilea poate sfârși printr-o moarte de același rang.

Scriitura disoluției și regimul negației se definesc printr-o sintaxă a negației. Atitudinea este de ieșire din timpul cronologic. Lumea din care se urmărește retragerea nu are materialitate pentru că realitatea romanescă este deja un spaţiu-duplicat; nu e Marea Lume, ci imaginea ei — oglinda, scena, cinematograful, panopticumul, circul, vitrina. În acest spațiu nu se petrec evenimente, ci o stagnare în clipă. Schema directoare a acestei sintaxe este a genezei inverse. Discursul se retrage în amintire. Totul se desfăşoară doar în spaţialitate, în afara unui temporal numit. Tematica este a căutării unui punct de stabilitate, a unei realități material originare, cu finalitate în demonstrarea inexistenței acestora.

Timpul este perceput grăbit, la nivelul clipei nesemnificative cronologic, susținând întâmplarea petrecută într-un echilibru fragil, aproape imposibil de păstrat. După trecerea „clipei”, povestea va dispărea sau va încremeni fotografic. Evoluţia se converteşte în „scăderea continuă a lumii”. Nu se creează un timp simbolic, ci întâmplarea este „prinsă” într-o imagine – „apă cu valuri împietrite” (Blecher 1970).

Spaţiul este o permanentă margine de lume; există contururi și hotare, dar nu un centru al cetății. Lumea-imaginară devine „un imens decor în mișcare” (Rousset 1976: 33). Structura este dominată, „pare că nu mai există decât ca suport al decorului şi pretext al efectului exterior” (Rousset 1976: 224). Această „realitate” este un vis de gradul doi, formă iluzorie născută de neant.

Locurile-simbol ce compun iluzia sunt piața, coridorul, gangul, zidul dărăpănat, teatrul, panopticumul, sala de cinematograf, cabina de artist, bâlciul, muzeul, vitrina, atelierele de duplicare (fotografi, sculptori). Identificăm în toate marginalitatea, lipsa vieții, dar și capacitatea de a genera reflectări sau multiplicări. Mișcarea este hoinăreala, dedublarea, rotirea sau stagnarea până la confuzie. Singura direcție vizibilă este dată de gesturile de multiplicare, de infinitele filtre deformatoare. Spaţiul este favorabil întâlnirilor surprinzătoare şi haotice de perspective. În mod uimitor se petrece o multiplicare a vidului.

Specifice și sugestive pentru acest tip de imaginar sunt încercările de distrugere vindicativă, purificatoare și necesare în orice lume – focul, apa. În posibilul imaginar nu mai este sperată și nici intenționată o renaștere, ci topirea, dispariţia fără nici o urmă materială, disoluţia.

[1] Gilbert Durand construiește cercetarea din *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală* pornind de la teoria „gesturilor dominante” din reflexologie. Aceste gesturi sunt cele care asigură acomodarea umană originară, sunt reacții înnăscute cu caracter dominant.

Materia se reduce la o alchimie elementară - noroiul, praful (pudra), ploaia, ceara, ghipsul. Personajele nu au materialitatea unor eroi sau antieroi; recunoaştem în acest teatru al umbrelor, măşti care nu pot cuceri spaţii şi nici nu se pot retrage din ele[2]: fotografia, afişul, eticheta, tabloul, păpuşa, statueta, oameni-mecanism. Imaginile-simbol sunt amintirea, copia, cadavrul sau topirea materiilor.

Privirea nu este directă, nu observă şi nu înregistrează realitatea. Ea este permanent răsfrântă, indirectă sau într-o multiplicare haotică, a pierderii sensului. Reflectarea nu adânceşte, nu accentuează sensurile realului, ci copie înşelător originalul pentru a-i pierde contururile şi a-l depărta de o presupusă materialitate.

La nivel stilistic domină coordonarea amplă şi simetriile. Sintaxa este a negaţiei, a reducerii la absurd, a afirmaţiei înşelătoare ce acoperă lipsa unui sens. Formula construcţiei stilistice romaneşti se defineşte drept o alchimie lingvistică – „Toate combinaţiile care se fac în sens invers trimit la o judecată şi la distrugere" (Idel 2003: 130). Structura textului, deşi pare a se organiza într-o mişcare de înaintare, deconstruieşte; curgerea e iluzorie. Forma se dizolvă în clipa în care se iniţiază căutarea sensului ce-l conţine.

Lumea romanescă organizată de un astfel de model al imaginarului nu trăieşte cu spaima morţii, ci este obosită, imobilă, trece deja mortificată prin întâmplări. Benefică pentru ea se dovedeşte a fi doar absenţa, dispariţia, disoluţia integratoare.

Identificarea acestei noi modalităţi de structurare a Imaginarului s-a realizat prin apropierea de proza blecheriană, în special de *Întâmplări în irealitatea imediată*, însă acelaşi tip de imaginar pare a fiinţa la Henri Michaux. Burgos surprinde specificul său, dar fără a-i da importanţa cuvenită, atenţia concentrându-se pe definirea „spaţiului corpului" şi mutaţia acestuia către „corpul spaţiului". Poeticianul observă că Michaux „nu voia alt subiect de creaţie decât creaţia însăşi" - la fel, Max Blecher avea drept subiect decreaţia. Analizând opera lui Michaux, poeticianul defineşte atotcuprinzător şi inspirat imaginarul din *Mişcări ale fiinţei interioare*, dar, prin prelungire şi pe cel blecherian al disoluţiei: „... totul se petrece de fapt ca şi cum, în ciuda eforturilor naratorului-demiurg de a modela acest corp al spaţiului dându-i formă, dându-i viaţă, acest spaţiu s-ar goli treptat, ca şi cum acest corp s-ar distruge pe măsură ce este construit, dezagregându-se într-o clipă."[3]

Concluzionând, funcţia salvatoare a scriiturii noului imaginar este rostirea-negatoare, putinţa de a decrea lumea prin reveria cuvântului. Între rostire, construcţie şi negare se întrevede clipa de viaţă, se trăieşte imaterialul dorit.

Bibliografie

Blecher 1970: Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate*, antologie şi prefaţă de Dinu Pillat, Bucureşti, Editura Minerva.

Burgos 1988: Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, traducere de Gabriela Duda şi Micaela Gulea, Prefaţă de Gabriela Duda, Bucureşti, Editura Univers.

Burgos 2003: Jean Burgos, *Imaginar şi creaţie*, volum tradus în cadrul Cercului traducătorilor din Universitatea „Ştefan cel Mare" Suceava, Prefaţă de Muguraş Constantinescu, Bucureşti, Editura Univers.

[2] Devine revelatoare mărturisirea lui Mihail Sebastian „Duminică şi luni la Roman. Am plecat de acolo copleşit, uzat. Aveam impresia că *nu voi putea reintra în viaţă*. Totul mi se părea inutil, absurd" (Sebastian 1996: p. 86).

[3] Surpinzător de apropiat de proza blecheriană ce a constituit punctul de plecare al cercetării noastre, este şi fragmentul ales de Burgos pentru a-şi justifica observaţiile cu referire la Michaux – „Uneori când am timp, observ, ţinându-mi respiraţia; la pândă; şi dacă văd apărând ceva, plec ca o ghiulea şi sar la faţa locului; dar capul, căci cel mai adesea e un cap, intră în mlaştină; sap iute, este noroi, noroi cât se poate de obişnuit ori nisip, nisip..." în (Burgos 2003: p. 64).

Durand 1998: Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale Imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, Postfață Cornel Mihai Ionescu, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic.

Durand 1999: Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, traducere de Muguraș Constantinescu și Anișoara Bobocea, București, Editura Nemira.

Idel 2003: Moshe Idel, *Golem*, traducere de Rola Mahler-Bilis, București, Editura Hasefer.

Le Breton 2002: David Le Breton, *Antropologia corpului şi modernitatea*, Timişoara, Amarcord.

Rank 1997: Otto Rank, *Dublul. Don Juan*, traducere de Georgeta-Mirel Vicol, Prefaţă de Petru Ursche, Iași, Editura Institutul European.

Rousset 1976: Jean Rousset, *Literatura barocului în Franţa. Circe şi păunul*, traducere de Constantin Teacă, Prefaţă de Adrian Marino, București, Editura Univers.

Scholem 1996: Gersham Scholem, *Cabala și simbolistica ei*, traducere de Nora Iuga, București, Editura Humanitas.

Sebastian 1996: Mihail Sebastian, *Jurnal 1935-1944*, Bucureşti, Editura Humanitas.

Acknowledgement: This work was cofinanced from the European Social Fond through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities ad Social-Economic Sciences, a Multiregional Research Network. Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, Cod Contract: POSDRU/159/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european din domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE).

ROMANIAN MASS LITERATURE: THE LITERARY ADVENTURES OF CHILDHOOD AND YOUTH

Bianca VENȚE
University of Oradea

Abstract: My paper, named Romanian Mass Literature: The literary adventures of childhood and youth, is focalized on novels that were written in the interwar period and that were addressed to teenagers and children, as fundamental reading public.
Firstly, it describes the literary context that developed the Romanian interwar literature in Romania, afterwards presenting some of the opinions of that period's literary critics, regarding the notion of mass literature and children literature.
Secondly, it depicts the origins of children and youth's Romanian literature, enumerating the main Romanian authors, concerned with this domain, their influences, their main volumes and directions they followed.
Thirdly, we try to briefly analyze the main novel of Ionel Teodoreanu, the most beloved Romanian author of children literature, trying to identify the strategies that lead to the fact that the trilogy, called La Medeleni, continues even now, after 90 years from the first edition, to fascinate the minds of children and teenagers, at the same time.
In conclusion, we can notice the fact that the Romanian interwar children and youth's literature has its roots in folklore, fairytales, being influenced at the same time by the literary movements of the time, being still the most cherished part of our mass literature.

Keywords: Romanian mass literature, children's literature, childhood and literary market, medelenism.

Introducere

Începând cu secolul al XVIII-lea, literatura începe să fie asociată cu noţiunile de profesiune şi industrie. Scriitorii au început să scrie în serie, pentru a vinde cât mai mult şi astfel pentru a putea trăi din scris. Prinsă între noţiunea de piaţa literară, roman-foileton, gustul publicului şi standardizare, literatura de consum ajunge să fie blamată chiar de un autohton, I.L.Caragiale care, în 1896, în textul *Câteva păreri* („Aşa, de exemplu, multe ilustraţiuni literare au discutat vreo cinci ani cu înaltă căldură asupra întrebărilor: Arta pentru artă? sau artă cu tendenţă? (…)Care e arta şi care nu din cele două categorii de produceri, de creaţiuni intelectuale? Scurt: acele cari au fost opera unui talent."). Adrian Marino susţine că „ori de câte ori, la un registru mai jos, *trăirea*, *neliniştea, aventura* sunt recunoscute şi cultivate ca atitudini fundamentale, arta şi literatura sunt împinse într-o zonă minoră, inferioară."[1] El aminteşte modul în care autenticitatea preluată în romanul ca *dosar de existenţă*, a fost distorsionată în cadrul romanelor magazin, promovând o vulgarizare a literaturii.

Pe cealaltă parte a baricadei, sunt şi scriitori care acceptă vulgarizarea literaturii, trvializarea epicului, cum ar fi La Fontaine care susţine că „<<îi plac cărţile de dragoste (*Sur la Lecture des romans et des livres d'amour,* 1665)[2]. În acest context ne amintim de jocul pe care l-a propus George Călinescu, invitând, în cadrul *Jurnalului literar,* colaboratori care să continue acţiunea romanului senzaţional numit *Misterele castelului din Tristenburg* în

[1] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare,* Editura Eminescu, 1973, p. 114
[2] Idem, p.570

foileton, prin afirmaţia ,, N-avem niciun plan şi noi înşine suntem curioşi să ştim ce cuprinde naraţiunea posibilă. Dumas-tatăl începea foiletonul fără să ştie ce va urma."[3] Deznodământul experimentului plin de succes, soldat cu vreo 7 foiletoane care abundă în noduri conflictuale pline de imaginaţie, este întrerupt de către scriitor, acesta motivând că ,,Nu se încheagă nicio istorie."[4], evidenţiind astfel lipsa de structură, de viziune unitară a acestor romane, flexibilizate dupâ filonul senzaţional care câştigâ cititorii. Totuşi, criticul admite existenţa unei măiestrii în scrierea literaturii de consum, vizibile la scriitori precum ,, Eugenè Sue ori un Al. Dumas, tot atât de geniali în felul lor ca şi Balzac"[5].Eugen Lovinescu denunţă şi statutul ingrat al scriitorului român, incapabil să aibă scrisul ca sursă de venit, în comparaţie cu scribii străini. El numeşte doar două exemple de scriitori români ce-şi pot asigura traiul zilnic, scriind, respectiv ,,cazul d-lor Goga şi Sadoveanu"[6].

Motivele acestei desconsiderări a literaturii, la nivel naţional, sunt date, după cum aminteşte şi Lovinescu, de o pătură intelectuală abia înfiripată, o populaţie semianalfabetă şi lipsa unei culturi naţionale clar-definite. Pe lângă aceştia mai pot fi amintiţi, mai târziu, Ionel Teodoreanu (care, în ciuda succesului, nu renunţă la avocatură), Mihail Drumeş şi Cezar Petrescu.

Lipsa unui larg public-cititor, cât şi greutatea literaturii române de a fi receptată în Occident din cauza marginalizării impuse de limbă, de poziţia geografică şi de situaţia economică care începe să se îmbunătăţească doar în perioada interbelică duce la complexul lipsei de audienţă, ancorat în izolarea linfvistică şi culturală a României.

B. Fundoianu se referă, în *Imagini şi cărţi din Franţa,* la parazitismul literaturii române, care ,,reduce istoria ei la o imitaţie continuă a modelelor franţuzeşti"[7]. Nu este o afirmaţie exagerată, privind în ansamblu perioada paşoptistă caracerizată prin traduceri masive sau chiar obsesia sincronismului de mai târziu ce va fi ilustrată prin împrumutarea forţată a trendurilor culturale din Apus. Acest complex al întârzierii, asociat cu cel al discontinuităţii, duce la o încercare (şi reuşită parţială) a scriitorilor interbelici de a recupera paşii pierduţi faţă de celelalte literaturi mai dezvoltate. Această accelerare a evoluţiei duce la prezenţa unor goluri de structură şi conţinut, în condiţiile în care ,,<<Numai insuficienţele devin probleme>> notează M. Ralea undeva."[8] Există şi excepţii de la regula generală că literatura română urmăreşte cu greutate literatura universală, fără a aduce o schimbare semnificativă de direcţie a acesteia, deşi ,,nu ignorăm prezenţa unui Tristan Tzara ca fondator al dadaismului, dar nici n-o putem anexa literaturii române decât cel mult prin antecedente."[9]

Faptul că ,,literatura noastră e încă la începuturile ei"[10] sau ruralismul cu care este adânc împregnată nu ne miră, în condiţiile în care chiar Lucian Blaga trasa o dihotomie între cultura minoră şi cea majoră, făcând referire directă cultura populară ca o ,,premisă pre-formatoare a culturii române <<majore>>."[11] Camil Petrescu e cel care evidenţiază statutul precar al literaturii române, taxând ruralismul conceptual al literaturii noastre de până atunci şi explicând necesitatea unei schimbări de direcţie (,,,,Cu eroi care mănâncă trei săptămâni cinci măsline, care fumează doi ani o ţigară, cu cârciuma din târguşorul de munte şi

[3] George Călinescu, *Foiletonul nostru* şi *Epilog la foiletonul nostru* , în *„Jurnalul literar",* I, 10/1939, -17/1939
[4] George Călinescu, *Foiletonul nostru* şi *Epilog la foiletonul nostru* , în *„Jurnalul literar",* I, 10/1939, -17/1939
[5] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Ed. Semne, Bucureşti, 2003, p. 690
[6] E. Lovinescu, *Confesiunile unui critic,* art. *Notiţe critice asupra criticei noastre*, Institutul Cultural Român, Bucureşti, 2006, p. 33
[7] Mircea Martin ,, George Călinescu şi complexele literaturii române", Ed. Albatros, Bucureşti, 1981, p. 28
[8] Idem, p. 13
[9] Idem, p. 45
[10]Eugen Lovinescu, *Confesiunile unui critic,* în art. *Note critice asupra criticei noastre,* Ed. Institutul Cultural Român, Bucureşti, 2006, p.32
[11] Idem, p.98

gospodăria cu trei coteţe a dascălului din Moldova nu se poate face roman şi nici măcar literatură."[12]

Problema constă în a localiza graniţa dintre literatura de proastă calitate şi cea de consum, luând în calcul posibilitatea ca aceasta să nu existe. Putem găsi un punct de referinţă în intentio auctoris şi talentul pomenit de Caragiale.

1. Originile literaturii pentru copii

Istoria literaturii pentru copii e veche, cu surse în poveştile pe care părinţii le spuneau copiilor înainte de culcare sau ca o sursă de divertisment, pentru a le atrage atenţia sau ca o modalitate de a-i învăţa ceva prin poveştile cu cheie, cu morală, din care puteau rămâne cu o lecţie.

Literatura pentru copii a ocupat întotdeauna un loc special în cadrul literaturii universale. Ascunsă într-o nişă a dezinteresului manifestat de adulţi pentru ea, tratată cu superficialitate şi dezinteres, literatura pentru copii este, la sfârşit de secol XIX, urmărită pe dimensiunea didactică. Educaţia autohtonă se bazează pe studiul unor clasici precum Voltaire, Corneille şi Racine. Copiii vremii, printre care Guliţă a lui Alecsandri, citesc romanul *Les aventures de Télémaque* de Fénelon, Jules Verne sau *Robinson Crusoe* (care a reprezentat, de fapt, primul foileton publicat vreodată, în Anglia anului 1719), unul dintre romanele preferate, în copilărie, chiar de Vasile Alecsandri.

2. Tradiţie şi reprezentanţi autohtoni

La noi, primele colecţii de basme au apărut în urma activităţii desfăşurate de doi nemţi, fraţii Arthur şi Albert Schott, influenţaţi de fraţii Grimm, care vor şi publica, în 1845, în germană, volumul *Walachische Märchen*, format din 27 de poveşti, 16 legende şi snoave româneşti, culese din jurul Oraviţei. La scurt timp, au mai fost publicate culegerile lui L.A.Staufe (1852), R.C.Waldburg (1853), cuprinzând basme din Bucovina, sau cea a lui Franz Obert, în care sunt prezentate, în germană, poveşti din Transilvania. După tipărirea volumului lui E. Stănescu, numit *Proza populară,* în 1860, publică şi Nicolae Filimon, în 1862, povestea *Roman Năzdrăvan,* cu o notă în care îndeamnă tinerii scriitorii să culeagă aceste texte, sfat urmat de Petre Ispirescu ce va publica în ziarul *Ţăranul român* faimoasele sale basme, publicate şi republicate de-a lungul anilor.

O altă direcţie a folclorului dedicat copiilor este reprezentată de ghicitori care se publică, pentru prima dată, în *Foiletonul Zimbrului*, 1851, de către T. Stamati. Cam în acceaşi perioadă, Anton Pann publică volumele intitulate *O şezătoare la ţară* sau *Povestea lui Moş Albu.* Axate pe latura metaforică, cu referiri la lumea animalelor şi a plantelor, ghicitorile (de ex. „ Toată ziua cioca, cioca,/vine seara: boca, boca – toporul) fac apel la curiozitatea şi imaginaţia celor mici.

Paşoptismul schimbă perspectiva generală asupra culturii şi literaturii, ducând la o impulsionare generală, ancorată în ideea că acestea trebuie să fie un factor educativ, în care utilul să primeze asupra esteticului, interesul general asupra celui individual, iar calitatea să fie pusă în penumbră de cantitate, în timp totul este gândit cu substrat politic. I Heliade Rădulescu şi „Curierul românesc" îşi conturează programul pe susţinerea neostenită a oricărei tentative literare şi pe ideea de-a dezvolta accesul la literatura universală printr-o încurajare masivă a traducerilor („Scriţi cât veţi putea şi cum veţi putea, dar nu cu răutate; faceţi, iar nu stricaţi, că naţia primeşte şi binecuvântează pe cel ce face şi blestemă pe cel ce strică." [13]),

[12]Camil Petrescu, *De ce nu avem roman?,* în „Viaţa literară", nr.54, din 4.VI.1927 P.121

[13] *** *Istoria literaturii române,* ediţia a II-a revăzută, volumul al II-lea, coordonat de George Călinescu, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1970, p.77

moment în care începe să fie tradus şi publica, în repetate rânduri, Alexandre Dumas cu romanele sale de aventuri.

Pe linia influenţei lui La Fontaine, Grigore Alexandrescu, întors de la studii din Franţa, începe să publice, în 1832, fabule în volumul *Eliezer şi Neftali* (multe fiind, de fapt, traduceri după La Fontaine sau Florian), urmând ca în 1838 să publice o altă culegere unde vor apărea alte fabule printre care se va afla *şi Boul şi viţelul,* fiind unul dintre primii paşii către notorietatea poetului care va publica cunoscutele fabule, atât de apropiate de literatura adresată copiilor, această apropiere fiind reliefată şi în traducerile pe care aceste le face chiar la basme (în 1868, cu volumul *Poveşi albastre,* de E Laboulaye). Faptul că aceste fabule stau la baza literaturii noastre pentru copii şi erau larg gustate de marele public stă faptul că unele expresii, pornite, de pildă, din textele lui Alecu Donici, alt traducător şi fabulist cunoscut, au început să circule şi să capete o mare stabilitate în cadrul limbii române (de ex. ,,Şi aşa s-au întâmplat,/Precum cucu i-au cântat" în *Lupul şi cucul;* ,,Vezi, după faptă,/Plată:/Să nu mai râzi de nimeni niciodată!" în *Stigleţule şi ciocârlanul).*

Continuitatea motivelor prezente în basme este prezentă şi în opera lui Vasile Alecsandri care, în anul 1880, dramatizează, în *Sânziana şi Pepelea,* una dintre poveştile noastre populare.Însemnate de romantism, unele dintre operele târzii ale lui Dimitrie Bolintineanu ating şi zona folclorului, primul volum publicat, în 1865, din culegerea *Poesii,* cuprinzând *Florile Bosforului, Legende istorice, Basme.*

Pe linia influenţei create de romanele istorice ale lui Walter Scott, pe care B.P.Hasdeu le citise în limba polonează, cum ar fi *The black Dwarf, Quentin Durward, The Heart of Midlothian, The Bride of Lammermoor, Ivanhoe,* sau în urma lecturilor din Victor Hugo şi Alexandre Dumas, acesta scrie ciclul, rămas neterminat, numit *Copilăriile lui Iancu Moţoc,*în care-şi propusese să urmărească evoluţia boierului Moţoc, protagonist celebru al lui C. Negruzzi.

Pe linie folclorică, îşi va scrie şi Ion Creangă *Amintirile din copilărie* şi *Poveştile.* Întors de la Berlin, Eminescu, cel cu care scriitorul va lega o trainică prietenie, amândoi fiind junimişti, îl susţine pe prozator în direcţia tipăririi amintirilor sale din copilărie. Creangă citeşte, în 1873, la întrunirile Junimii, *Soacra cu trei nurori,* urmând să-şi publice apoi şi *Amintirile din copilărie.* Fiind institutor, devine şi autor de manuale, publicând, în colaborare, volume precum *Metodă nouă de scriere şi cetire (*1868), *Învăţătorul copiilor (1871), Povăţuitoriu la cetire prin scriere după sistema fonetică (1876).* Trăind înconjurat de copii, nu ne mirăm atunci când urmărim păţaniile lui Nică la şcoală şi acasă sau faptul că multe dintre poveşti sunt adresate copiilor, astfel ,,*Poveştile* dintâi stârneau mare admiraţie, ca şi – mai târziu- tot ceea ce va compune."[14] Popularitatea lui Creangă este vizibilă prin numărul de limbi în care i-a fost tradusă opera până în 1950, când *Harap Alb* tradus în engleză, *Moş Nichifor Coţcariul* în engleză, *Capra cu trei iezi în germană etc.*

Alt scriitor crescut în mijlocul poveştilor şi al folclorului, ce are în comun cu Ion Creangă prietenia apropiată cu Eminescu, este Ioan Slavici care, la îndemnul poetului şi sub influenţa operei acestuia, *Făt-Frumos din lacrimă,* ajunge să publice, în 1872, basmul *Zâna Zorilor* în revista *Convorbiri literare,* urmat de *Ileana cea şireată* şi *Peştele pe brazdă.* Fondul adânc pedagogic al operelor, prezent, printre altele, în operele *Popa Tanda, Budulea Taichii* defineşte opera lui Slavici, indicând, concomitent, şi perspectivă didactică, din acea vreme, a textelor scrise pentru cei mici.

Barbu Delavrancea, care afirmă că nu poate uita ce a ,,învăţat de la cei mai mari dascăli ai mei, de la părinţi: basmele, cântecele, obiceiurile, ", pe linie romantică, ilustrează, în *Bunica* şi *Bunicul,* inocenţa copilăriei, făcând apel la psihologia copiilor, urmărind modul

[14] **** Istoria literaturii române,* ediţia a II-a revăzută, volumul al III-lea, coordonat de George Călinescu, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1970, p.77

diferit în care percep aceştia lumea (de ex. -Bunico, e rău să n-ai copii?). Un personaj renumit al scriitorului este Neghiniţă, expus în basmul omonim ca o fiinţă de mică statură, exponentă a isteţimei populare, adoptată de o familie ţărănească care nu putea avea copii. Aici, după cum se întâmplă la majoritatea celor care au încercat să respecte tiparul basmului în acea perioadă, întâlnim substratul socio-politic, conturat prin dialogul dintre Neghiniţă şi împăratul pe care acesta reuşeşte să-l detroneze, aducându-l la statutul de om obişnuit („erai împărat, nu om, acum eşti om, nu împărat"). Nu susţinem faptul că ar trebui să omitem acest context politico-cultural în care au apărut basmele şi poveştile pomenite, prime forme ale literaturii române pentru copii, dar trebuie să păstrăm în minte ideea că primul public al acestora era cel al copiilor, nu al adulţilor, iar scopul era de a amuza, de-a trezi imaginaţia în plină formare a acestora. Lumea şcolarului şi a şcolii e prinsă de scriitor şi în nuvela foarte cunoscută numită *Domnul Vucea,* unde protagonistul, tânăr şcolar, ajunge la Şcoala domnească şi este plasat în clasa sadicului învăţător Vucea, ce-i chinuie cu pedepse şi treburi de dus la bun sfârşit.

În contrast observăm prezenţa domnului Busuioc al lui Sadoveanu

Alexandru Vlahuţă reuşeşte şi el în *Mogâldea* să creioneze universul copilăriei.

Tot sondându-şi amintirile îl avem şi pe George Coşbuc care scrie câteva povestiri autobiografice precum *Cum învaţă omul carte, Pregătiri la bacalaureat,* folosind umorul cu care îşi povesteşte păţaniile din copilăriei sau farse jucate colegilor sau profesorilor. Îl pomenim aici şi pe Gheorghe Topârceanu ale cărui balade îşi plasează acţiunea în lumea necuvântătoarelor, după cum avem universul greierului leneş, speriat de venirea toamnei în *Balada unui greier mic.*

Nu e de mirare că şi prolificul Mihail Sadoveanu face parte din această pleiadă a scriitorilor de literatură pentru copii şi tineret, în condiţiile în care reverberanţa lecturilor din scriitorii săi preferaţi (Walter Scott, Al Dumas, H. Mann, Maurice Druon) se resimte în romane de aventuri precum *Neamul Şoimăreştilor* (1915) sau *Fraţii Jderi (1935-1942),* ultimul fiind o epopee a lui Ştefan Voievod, cu Ionuţ Jder în prim-plan, ca „un fel de D'Artagnan moldovean" [15], roman pe care îl vom detalia mai încolo.

Mircea Sântimbreanu este unul dintre autorii cei mai prolifici în zona literaturii destinate copiilor şi tinerilor, fiind cunoscut pentru romane precum *Recreaţia mare (1965)* sau *Să stăm de vorbă fără catalog (1967).*

3. Literatura zarzărilor

Un alt scriitor care îşi asumă lumea copilăriei este Ionel Teodoreanu, care îşi face debutul în volum cu *Jucării pentru Lily*, publicând, în 1923, *Uliţa copilăriei,* operă în care scriitorul îşi afirmă modul original de-a scrie *cu zarzări.*

Acest volum evocă universul copilăriei, unde copil, surprins pe punctul de a trece în zona adolescenţei, se zbate între vis şi realitate.

Cartea reprezentativă a scriitorului şi care va şi reprezenta unul dintre punctele de focalizare pentru lucrarea de faţă este *La Medeleni,*considerată de mulţi inspirată de opera *Le grand Meaulnes,* a lui Alain Fournier, pe care Teodoreanu îl plasează între scriitorii preferaţi. Câteva elemente de bază a literaturii de consum sunt ilustrate în acest roman, printre care se află: personajele, structura operei (Bildugsroman), tehnica amânării, morfologia contextului spaţio-temporal etc.

Ciclul *La Medeleni* „se soldează cu un brusc şi ieşit din comun (cel puţin pentru literatura omână, până la acea dată) success de librărie şi de public , success care, pur şi simplu, face din tânărul autor, cum s-a spus adesea, un răsfăţat al sorţii, chiar din momentul

[15] ***, *Dicţionar de literatură română (Scriitori, reviste, curente),* coord. Dim. Păcurariu, Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 348

editării celor două prime opere ale sale: *Uliţa copilăriei (1923),* şi *La Medeleni* (vol 1, 1925, vol II, 1926, vol III, 1927).”[16]

În concepţia teodoreană, romancieri pot fi încadraţi în două categorii: cei care încep să scrie un roman prin crearea subiectului, în primul rând şi doar apoi personajele, dar şi cei încep prin a contura eroii ca, pornind de la ei, să ajungă la acţiune. Ionel Teodoreanu se autoplasează în a doua categorie. El îşi asumă statutul de scriitor la modă, îmbrăţişează oportunitatea de a-şi vine cărţile, devenind o legendă vie, „ un scriitor la modă”[17]. Deşi nu-şi părăseşte profesiunea pentru care se pregătise, cea de avocat, profită de orice oportunitate pentru a scrie, publicând des romane, mergând la Constanţa cu Cezar Petrescu unde petrece vara scriind. Nu este mare amator de călătorii, singura dată când iese din ţară, fiind într-o călătorie spre Constantinopol.

Preia o viziune modernă, folosind actualitatea pentru a se raporta mai uşor la publicul cititor, este comentator sportiv, are personaje atletice, admiră boxul şi oina, pomenind deseori de faimosul boxeur , Moţi Spakov („Admir cu acelaşi creier şi cu aceleaşi bătăi de inimă un vers înalt, vecin cu tremurul luceferilor (…)cât şi pe un Spakov; fiindcă în toate găsesc plenitudinea unui accord predestinat între conţinut şi expresia care-l destăinueşte.”[18]).

Putem distinge, în perioada interbelică, între câteva tipuri distincte de scriitori la modă: categoria *manufacturilor,* autorilor de *romane populare* , în care sunt încadraţi Petru Bellu şi Mihail Drumeş, cea a romancierilor de geniu şi cea a celor care oscilează între aspiraţii înalte, în zona literaturii, fiind, în acelaşi timp, atraşi de flacăra succesului la public, unde se află Ionel Teodoreanu şi Cezar Petrescu („ E vorba de creatori nu întotdeauna animaţi de ambiţia de a impune, cu preţul unor mari riscuri şi îndrăzneli, necesitatea unor revizuiri radicale ale gustului public deja constituit, ci de aceia care, mai degrabă, vin în întâmpinarea acestui gust.”[19]).

Teodoreanu, în cadrul fragmentului numit *Lampa covorului zburător,* din vol. *Întoarcerea în timp,* pomeneşte câţiva dintre operele şi scriitorii preferaţi – *Aventurile lui Sherlock Holmes, Muşchetarii, Catacombele Parisului, Contele de Monte Cristo, Genoveva de Brabant, Barbara Ubric,* romanele lui Georges Ohnet, Eminescu, Vasile Pop, Balzac şi Paul Féval, Duiliu Zmafirescu, Arsene Lupin, Coşbuc şi Dickens, Pelladan, Sadoveanu, Bucura Dumbravă, Claude Farrère, Anton Pann, Turgheniev, Kipling, Fournier etc. Vădit este şi interesul scriitorului pentru romanul-foileton, dar şi pentru romanele în care sunt prezentate vieţile copiilor.

Adeziunea la spiritualitatea *Vieţii româneşti,* condusă de *Garabet Ibrăileanu* îl ajută să îşi construiască o viziune, un medelenism bazat pe moldovenismul ca „stare de jubilaţie, pătrunsă de nostalgia şi tristeţea aducerilor-aminte”[20], pe romantismul scindat între o înţelegere idilică a lumii, pastorală, dar şi şi agitaţia unor sentimente puternice, contradictorii. Volumele scrise de el oferă o alternativă la răceala realităţii, în care cititorii pot să se regăsească în marea nostalgie a copilăriei şi adolescenţei. Moldovenismul este o dimensiune fundamentală a operei lui Teodoreanu, luând în considerare faptul că acesta îşi conştientizează statutul de moldovean ca pe o trăsătură ce-i influenţează stilistic opera din interior, ajungând să poată recunoaşte uşor alţi scriitori influenţaţi de specificul zonei („E mare Sadoveanu, fiindcă sufletul lui e însăşi Moldova lui.”[21]), de care-l leagă şi multe amintiri.

[16] Nicolae Ciobanu, *Ionel Teodoreanu,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1970, p. 17
[17] Idem, p. 18
[18] Idem, p. 38
[19] Idem, p. 16
[20] Idem, p. 11
[21] Idem, p. 180

III.Concluzii

După cum am putut observa, mulţi scriitori români, mergând pe direcţia paşoptistă a folclorului, cochetează cu literatura pentru copii, în spaţiul marginal al operei lor, dar puţini sunt cei care îşi şi asumă statutul de autor de literatură pentru copii. Printre aceştia puţini se află şi Emil Gârleanu

Ce vom găsi atunci în cărţile scrise pentru copii? Dacă în romanele de dragoste, axate pe targetul format din femei în căutarea unei relaţii romantice, vom întâlni o poveste de iubire, construită, de obicei, pe un final fericit, atunci, în romanele pentru copii, vom găsi ceea ce le lipseşte acestora în contextul socio-economic-cultural în care sunt crescuţi. De pildă, cu precădere în ultimii 20 de ani, literatura pentru copii şi adolescenţi a cunoscut o importantă dezvoltare, în contextul în care generaţiile tinere trăiesc într-o perioadă a exploziei telecomunicaţiilor, unde clasicul teren de joacă, socializarea directă şi formarea de prietenii sunt transferate în spaţiul virtual.

Intenţia noastră nu e de a face apologetica literaturii pentru copii, de a încerca s-o plasăm pe acelaşi loc cu literatura destinată adulţilor, fiindcă nu am avea cum. Literatura pentru copii este mai mult decât orice alt tip de literatură, în general, constructul unei manipulări, o inteligentă construcţie de elemente subliminale prin care autorul *se face copil,* tatonează uneori latura instructiv-educativă, pentru a fi pe înţelesul celor mici.

Munca unui autor de literatură pentru copii nu este uşoară, luând în calcul publicul căruia-i adresează textele scrise, deoarece procesul de identificare cu persoana, speranţele şi dorinţele unui copil este cu atât mai greu de desfăşurat, în condiţiile în care aceste schimbări sunt privite din perspectiva unui adult.

Relevant în cadrul literaturii pentru copii este publicul cititor. Nu este un public mixt, de vârste cuprinse într-un interval larg, ci este, relativ, un public omogen al copiilor din momentul în care aceştia pot înţelege mesajul unei poveşti şi până la trecerea de pubertate, unde deja pătrund în zona literaturii pentru tineri şi adolescenţi, atât în vogă astăzi şi cunoscută drept *young adult literature,* categorie în care plasăm volumele, majoritatea fantasy, ce au fost bestseller-uri în ultimii ani (aici ne gândim la Stephenie Meyer cu seria *Twilight,* Suzanne Collins cu *Hunger Games,* J.K.Rowling cu seria *Harry Potter,* Cassandra Clare cu *The Mortal Instruments* etc.). Vizibilă este asocierea romanelor pentru copii şi adolescenţei cu aventura, cu acţiunea, cât şi cu ideea de Bildugsroman, de a introduce în faţa publicului nişte copii drept personaje care, de-a lungul unui ciclu literar, să poată fi observaţi crescând, dezvoltându-se sub ochii cititorilor care, dacă firul narativ este bine prezentat, se vor ataşa de ei, la fel cum, în cadrul literaturii noastre, *Medelenii* au creat un adevărat cult.

Bibliografie:

I.Opere literare

1.Ionel Teodoreanu**,** *La Medeleni*, Ed. Litera Internaţional, Bucureşti, 2009

2.Ionel Teodoreanu, *Jucării pentru Lily,* Ed. Ion Creangă, Bucureşti, 1981

3. Ionel Teodoreanu, *Uliţa copilăriei,* Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1941

II.Opere critice şi periodice

1.Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare,* Editura Eminescu, 1973

2. George Călinescu, *Foiletonul nostru* şi *Epilog la foiletonul nostru* , în *„Jurnalul literar”,* I, 10/1939, -17/1939

3. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Ed. Semne, Bucureşti, 2003

4.E. Lovinescu, *Confesiunile unui critic*, art. *Notiţe critice asupra criticei noastre*, Institutul Cultural Român, Bucureşti, 2006

5.Mircea Martin „ George Călinescu şi complexele literaturii române", Ed. Albatros, Bucureşti, 1981

6.Camil Petrescu, *De ce nu avem roman?,* în „Viaţa literară", nr.54, din 4.VI.1927

7.*** *Istoria literaturii române,* ediţia a II-a revăzută, volumul al II-lea, coordonat de George Călinescu, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1970

8.***, *Dicţionar de literatură română (Scriitori, reviste, curente),* coord. Dim. Păcurariu, Editura Univers, Bucureşti, 1979

9. Nicolae Ciobanu, *Ionel Teodoreanu,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1970

UNDER THE SIGN OF REALISM. A POSSIBLE DIALOGUE BETWEEN TWO WRITERS: GEORGE BĂLĂIŢĂ AND JAMES JOYCE

Elena Băiceanu (PÂRLOG)
"Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: George Bălăiţă's approximation of joycean model was realized as a result of the need to build a complex universe, truthful in his fictionality. The novelist is not a follower of Irish writer, but only a reader who understand the technique, then it enriches its text, whereas the purposes of the two fictions are completely different: one aims at presenting reality, the other is seeking how far can joke.

Keywords: realism, model, technique, George Bălăiţă, James Joyce

1. *Lumea în două zile*, un roman realist

Rareori o consideraţie critică ajunge să influenţeze atât de mult receptarea ulterioară a unei scrieri, aşa cum s-a întâmplat cu sintagma „cel mai joycean roman al nostru". Aceasta se lipeşte de romanul lui George Bălăiţă în anii '80, mai întâi ca urmare a apariţiei lucrării lui Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, apoi sub influenţa certă a postfeţei celei de-a treia ediţii a *Lumii în două zile*, apărută în 1985, text care aparţine lui Zoe Dumitrescu-Buşulenga şi poartă titlul *Un portret*. Nepomenită sau abia sugerată în primele cronici[1], apropierea acestuia de maniera de a scrie a lui James Joyce ajunge la statutul de etichetă după 1995. În anul 2002, realismul de tip joycean este considerat definitoriu pentru opera lui George Bălăiţă şi în mediul universitar: „*Lumea în două zile* – considerat a fi cel mai joycean roman al nostru – este o scriere despre unitatea în diversitate a beneficului şi maleficului, a domesticului şi fantasticului privite din perspectiva favorizantă unde forţele contrare stau aparent şi incert într-un temporar echilibru al existenţei"[2].

Ori de câte ori se referă la felul în care s-a născut romanul prin care s-a impus în peisajul prozei româneşti, George Bălăiţă nu pomeneşte de influenţa directă a lui James Joyce[3], deşi recunoaşte structura lui esenţialmente realistă. Mai mult de atât, declară că nu l-a

---

[1] În prima cronică a romanului, apărută în 1975, în numărul 35 al revistei „România literară", criticul Nicolae Manolescu realiza apropierea proaspăt apărutei creaţii a lui George Bălăiţă de realismul clasic rus sau de modelul Noului Roman francez, în vogă în epocă: „Foarte realist în totul, în detalii mai ales, romanul are un supratext livresc: nu o simbolizare grosolană a unor evenimente, ci o identificare abia sesizabilă dintre personaje şi modelele lor, pe care o descoperim de obicei cu întârziere şi surpriză. În acest supratext apar: o povestire chineză cu o oglindă, Cicikov, hainele împăratului din Andersen, o fabulă cu câini, diabolul din *Fraţii Karamazov*, *Muntele vrăjit*, Strindberg şi altele. (...) A nu mai porni de la schema psihologică, încercând s-o umpli, ci de la masa amorfă, pulverizată şi contradictorie, încercând s-o unifici, înseamnă în fond a deznoţionaliza romanul, a-i reda autenticitatea, concretul, imprevizibilul. În acestă imanenţă a scriiturii constă modernitatea, pe care Robbe-Grillet a teoretizat-o şi a exagerat-o uneori până la secătuire", George Bălăiţă, „Lumea în două zile", în „România literară", nr 35, din 1975, *apud* Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică – Lista lui Manolescu* – vol. 2, *Proza. Teatrul*, Braşov, Editura Aula, 2001, p. 210.
Sugestia apropierii de felul de a scrie al lui James Joyce este realizată pentru prima dată în octombrie 1975, când G. Taşcu realizează următorul comentariu: „Insul în somn (incoerent), în mers, la masă, la serviciu îl preocupă pe anchetator cu osebire. Bănuim aici reminiscenţe din lectura sau audierea lui Joyce, cum, presupunem, însăşi reducţia temporară la un spaţiu echivalent celui scris nu este străină de Ulysses", G. Taşcu, *Echilibrul contrariilor*, în „Ateneu", nr. 123/ octombrie 1975, p. 13.

[2] Vasile Spiridon, *Perna cu ace. Naveta cuvântului*, în „Ateneu", nr. 9 (396)/ septembrie 2002, p. 16.

[3] *„Dar unde se ascundea Antipa? În adolescenţă, multă vreme am purtat zilnic între cărţile de şcoală romanul lui Lermontov, «Un erou al timpului nostru». Voiam să fiu Peciorin! […] Mai târziu, când ştiam cam despre ce este vorba şi reuşeam, în sfârşit, să citesc selectiv, am făcut rost (pe vremea aceea, o adevărată aventură) de*

citit pe Joyce înainte de apariţia romanului *Lumea în două zile*. Din punctul nostru de vedere, acest tip de poziţionare arată dorinţa de a nu se crede că romanul său a apărut în urma unui soi de manierism, de lettrism, deşi acesta reprezenta o modă în acel moment. Distanţarea de James Joyce poate fi considerată o poză care să certifice ideea de autenticitate a operei[4], însă conţine şi un sâmbure de adevăr.

Epoca în care George Bălăiţă şi ceilalţi reprezentanţi ai generaţiei ’60 se formează, stă sub semnul amprentei pe care şcoala şi mijloacele de informare o pun asupra tinerilor, aceea a „marii şi frumoasei” literaturi ruse, apropiată de nevoile oamenilor simpli, oglindindu-le viaţa şi dorinţele şi dăruindu-le modele de comportament. Faptul că a fost nevoit să citească până la sastisie din clasicii ruşi este exprimat de prozator în interviurile oferite, în stilul caracteristic, ironic. La întrebarea lui Ştefan Agopian despre existenţa şi importanţa bibliotecii în perioada şcolarităţii sale, Bălăiţă răspunde: *„Ba da!* (exista o bibliotecă publică – n.n., E.P.) *Gemea de cea mai nouă literatură sovietică şi traduceri de ultimă oră din ţările, ca şi noi, negociate creştineşte la Ialta. Aici era şi o parte bună: aveam parte de traduceri relativ integrale din Gogol, Tolstoi, Dostoievski, Cehov. Alfa şi Omega prozei de după ei, din mai toate culturile”*[5]. Conform spuselor autorului, lecturile sale, cărora li se dedica trup şi suflet şi pe care le realiza fără vreun fel de program, în conformitate cu felul de a fi al tuturor în epocă, erau completate de bunăvoinţa anticarilor, care reuşeau să găsească orice şi pe bani puţini[6]. Cea care, în primii ani ai adolescenţei, reuşeşte să-i impună anumite nume de autori şi titluri de cărţi prin exemplul personal este, conform declaraţiilor, bunica sa. De la ea pare să fi moştenit Bălăiţă patima pentru citit, care i-a devorat întreaga viaţă, căci evocarea pe care i-o face acesteia este în strânsă legătura cu lumea cărţii: *„Citea cărţi poliţiste şi vechile romane populare în fascicule. Dar cele mai de seamă cărţi scrise vreodată (apăsa pe* ***vreodată*** – subl. în text*) erau «Contele de Monte-Cristo» şi «Fraţii Karamazov». Se puteau negocia încă vreo câteva titluri, neapărat «Gösta Berling» (Selma Lagerlöf) şi romane de Blasco Ibáñez şi Sienkiewicz!”*[7]

Nicăieri despre întâlnirea cu opera lui Joyce, care ar transforma afirmaţia lui Zoe Dumitrescu-Buşulenga în expresia unei veritabile filiaţii. Observând cu atenţie şi imparţialitate mediul literar românesc de după 1944, trebuie să-i dăm crezare lui George Bălăiţă atunci când afirmă că nu a citit romanul *Ulise* înainte de a scrie *Lumea în două zile*. Felul în care este receptată opera scriitorului irlandez în România este grăitor din acest punct de vedere. Astfel, într-un articol apărut în 1949, Ion Vitner îl pomenea şi pe James Joyce, alături de alte nume sonore ale literaturii universale, drept un exponent al decadentismului[8], având aceeaşi soartă ca şi ceilalţi, adică scoaterea din circuitul valorilor şi trecerea la index.

---

primul volum (în ediţie poche) din «Omul fără însuşiri». Musil a fost pentru mine o bombă cu ceas. Un impact dur, neliniştitor, o atracţie cu care numai Stavroghin (în altă ordine, cu alte consecinţe) mă luase în posesie. De urmărit curba imposibilă între Peciorin şi Ulrich”, Sunt un produs al lumii inventate de mine, interviu consemnat de Ioana Revnic, în „România literară, nr. 24/ 2 iulie 2010, *apud* George Bălăiţă, *Opere III. Marocco (II)*, Iaşi, Editura Polirom, 2011, pp. 461 – 462.

[4] James Joyce însuşi, atunci când critica i-a arătat asemănarea romanelor sale cu poemul lui T. S. Elliot, *The waste land*, a replicat că nu l-a citit niciodată, pentru ca apoi să-l studieze din curiozitatea pe care i-a stârnit-o acest act.

[5] *Copilul e vrăjitor şi filozof*, interviu consemnat de Ştefan Agopian, în revista „Ziua literară”, iunie 2002, *apud* George Bălăiţă, *Opere III*, ed. cit., pp. 391 – 392.

[6] Importanţa apropierii de literatură, mai ales de cea occidentală, este certificată de faptul că George Bălăiţă simte nevoia să scrie o povestire tocmai despre felul în care îl descoperă pe Nietzsche, copil fiind. Imaginea doamnei Panduru, anticăreasa, care nu împrumută o asemenea carte oricui este bine definită în proza *Domino IV*, în volumul George Bălăiţă, *Opere III*, ed. cit., pp. 66 – 81.

[7] *Copilul e vrăjitor şi filozof*, loc. cit., p. 393.

[8] Facem referire la articolul intitulat *Evoluţia prozei lui Petru Dumitriu*, apărut în revista „Contemporanul”, în două părţi, în nr. 159 şi 160 din 21, respectiv 28 octombrie 1949, în care autorul afirma: „În anul 1947, Petru Dumitriu venea cu o carte în care sub masca mitologică se ascundea şi putreziciunea lui Gide şi James Joyce şi

2. James Joyce, posibil dosar de presă

Soarta receptării operei lui James Joyce este pecetluită în 1953, când Mihai Novicov întăreşte afirmaţiile lui Ion Vitner făcute cu referire la romanul interbelic al lui Petru Dumitriu, *Euridice*. Considerat unul dintre teoreticienii realismului socialist în România, Mihai Novicov vorbeşte despre aceeaşi apropiere a romanului lui Petru Dumitriu de literatura decadentă a Occidentului[9]. Într-un act normal în epocă, de autocritică, deşi realizat câţiva ani mai târziu, însuşi cel incriminat explică de ce opera unor reprezentanţi ai literaturii occidentale, printre care şi James Joyce, nu poate fi considerată un model pentru tânăra generaţie comunistă, un motiv pentru care traducerea operei acestuia va întârzia să apară: „Două trăsături principale mi se par că pot fi distinse la un mare număr de scriitori sau foşti scriitori burghezi de azi, din primii ani ai celei de a doua jumătăţi de veac al douăzecilea.(...)/ Întâia este o trăsătură lăuntrică, e filozofia implicată în operă. Şi aceasta e concepţia despre univers ca fiind absurd, iraţional, eterogen demersurilor gândirii omeneşti, cu neputinţă de cunoscut în esenţa sa. În opera lui Franz Kafka acest univers absurd e descris întâia oară; Camus şi mulţi alţi scriitori burghezi de azi nu sunt decât discipoli ai lui Kafka”[10]. Iată, deci, ce îl pierde pe James Joyce: apropierea de Kafka şi de iraţionalişti alături de care, consideră Petru Dumitriu, Joyce este unul din părinţii modernismului[11]. De altfel, catalogările pe care le realizează acesta lasă urme adânci în prozatorii acestei perioade. Ele ies la iveală odată cu liberalizarea cuvântului de după 1989: „Joyce, cu al său *Ulysses* întâlneşte nu numai indiferenţa ci şi ura (tânărul, în acea vreme, şi talentatul, cultivatul romancier Petru Dumitriu îl atacă cu virulenţă), iar cărţile monumentale ale lui Thomas Mann întâmpină prejudecăţi şi respingeri de tipul: «literatură artificială», cărţi «făcute», «false probleme»”[12], îşi aduce aminte, printre alţii, Nicolae Breban. S-ar părea că cele mai mari păcate ale creatorului lui Ulise sunt reprezentate de utilizarea prozei absurdului, înţeleasă greşit de reprezentanţii realismului socialist şi neconformă cu ţelurile lor, întrucât, opinează acelaşi Petru Dumitriu, nu poate fi pus semn de egalitate între iraţional şi necunoscut, neînţeles, aşa cum fac descendenţii lui Kafka.

Pentru a afla care este cel de-al doilea păcat capital al scriiturii lui Joyce, care îi condamnă opera la anonimat în spaţiul literar românesc, citäm în continuare din lucrarea *Noi şi neo barbarii*: „A doua trăsătură comună a scriitorilor burghezi, şi care se leagă pretutindeni de concepţia «universului absurd» şi enigmatic, este (...) mitul. Îndeosebi în proza epică, apare acţiunea, care nu e o reflectare a realităţii prin conştiinţa artistului, ci o metaforă, o aluzie”[13]. Cu alte cuvinte, al doilea mare păcat al prozei lui Joyce, considerat un urmaş al lui Kafka, este încifrarea prin utilizarea limbajului metaforic specific mitului. Acesta nu are capacitatea de a face realitatea cărţii conformă cu realitatea obiectivă, ci o transformă astfel încât ea nu mai este pe înţelesul omului muncii. Cum nu are timp să descurce iţele încâlcite ale minţii scriitorului şi fiindcă nu înţelege mesajul cărţii, „omul nou” se plictiseşte, în felul acesta împiedicându-se dezideratul orânduirii comuniste, de a crea o literatură a maselor, în care acestea să se regăsească. Pentru a anticipa puţin, s-ar părea că toate aceste defecte se transformă în calităţi după 1965, anul unui adevărat dezgheţ ideologic despre care Bălăiţă

---

visarea stearpă a suprarealismului”, Ion Vitner, *Evoluţia prozei lui Petru Dumitriu*, *apud* Ana Selejan, *Literatura în totalitarism. 1949 – 1951*. vol. I, *Întemeietori şi capodopere* (Ediţia a II-a adăugită cu trei texte teoretice ale autoarei), Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2007, p. 136.

[9] Facem referire la lucrarea *Pentru literatura vieţii noi. Studii literare*, apărută la Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1953, în care criticul reia o serie de articole apărute în presă în perioada 1949 – 1951 şi în care îndreptăţeşte afirmaţiile lui Ion Vitner legate de proza de debut a lui Petru Dumitriu.

[10] Petru Dumitriu, *Noi şi neo barbarii*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1958, pp. 7 – 8.

[11] Ideea apare în lucrarea citată anterior, în capitolul intitulat *Modernism?*, pp. 55 – 64.

[12] Nicolae Breban, *Spiritul românesc în faţa unei dictaturi*, Bucureşti, Editura Allfa, 2000, p. 66.

[13] Petru Dumitriu, *Op. cit.*, ed. cit., p. 11.

opinează într-un interviu că ar fi fost regretat de către Ceauşescu deoarece el nu a mai putut lua înapoi libertatea oferită scriitorilor: *„Ca şi atunci când a slăbit laţul, imediat după preluarea puterii, cei câţiva ani buni, între 1965 şi 1971, dar ce s-a câştigat atunci, în ciuda opresiunii crescânde de după 1972, s-a păstrat, oricât de adânc, şi a însemnat mult în lunga, tăcuta luptă secretă a anticorpilor. Cred că i-a părut rău şi măcar vreo trei găuri la curea le-a făcut şi din cauza asta"*[14].

Pentru a reveni însă, aceste defecte expuse anterior prin preluarea cuvintelor lui Petru Dumitriu sunt motivul pentru care, până în 1965, opera lui James Joyce este trecută la index şi inaccesibilă cititorului obişnuit. Cu adevărat, George Bălăiţă nu a putut avea acces la romanul *Ulise*, a cărui primă traducere o oferă Mircea Ivănescu, în 1984, la Editura Univers. Însă, acest lucru nu înseamnă că era imposibil ca prozatorul român să fi luat contact cu opera irlandezului. O dovadă în acest sens o constituie faptul că fragmente importante din roman sunt traduse şi publicate în foileton de revista „Secolul XX", între 1965 – 1982, traduceri realizate de nume precum Gellu Naum, Andrei Ion Deleanu sau Mircea Ivănescu. Chiar şi Nicolae Manolescu mărturiseşte contactul cu acea colecţie de nuvele cu titlul *Oameni din Dublin*, din care, în lucrarea *Cititul şi scrisul*, reţine imaginea copilului care îşi ascunde manualele printre buruieni. Argumentul hotărâtor pentru existenţa contactului dintre cei doi prozatori înaintea publicării romanului *Lumea în două zile* este furnizat de revista băcăuană „Ateneu", la care George Bălăiţă era redactor. În numărul 3(68) din martie 1970, acesta recenzează o nuvelă de Joyce, *Cei morţi*. Intitulată chiar astfel, *O nuvelă de Joyce: „Cei morţi"*, şi publicată în pagina 3, continuată în p. 13, prezentarea reţine tocmai modalitatea inedită de a transpune în text faptul obişnuit, transformarea banalului cotidian în material epic, dar şi imaginea omului dus pe gânduri, reflexiv, adică exact acele elemente care se opun utopiei lansate de literatura „obsedantului deceniu", care transformă epica într-un haos de notaţii ordonat de conştiinţa creatoare a autorului şi care răspund nevoii de a construi o lume ficţională veridică, de proporţii biblice.

Faptul că romanul peregrinărilor lui Leopold Bloom i-a pus la dispoziţie modalitatea demiurgică de realizare a unei construcţii romaneşti viabile şi complexe este exprimat indirect în interviuri: *„Când Dumnezeu a făcut (atât de târziu!) America, el a folosit metoda lui James Joyce. I-a ieşit un roman extraordinar, al cărui subiect nu poate fi povestit. O carte inimitabilă, cu un milion de imitatori, greu de judecat în valoare absolută, dar care îşi înghite cititorul precum chitul pe Iona"*[15]. Felul în care Bălăiţă vorbeşte despre metoda scriitorului irlandez arată o mentalitate de cititor înfocat. Cartea inimitabilă, cu subiect ce nu poate fi povestit, şi asemănarea cu burta chitului lui Iona sunt tocmai argumentele pe care critica literară le dezvăluie atunci când sunt comparate cele două construcţii romaneşti.

3. Traducerea şi completarea modelului

Cu toate că textul integral al romanului *Ulise* nu-i este cunoscut romancierului român, în momentul conceperii *Lumii în două zile*, Joyce a jucat rolul de model pentru felul de a scrie al lui George Bălăiţă, în timp ce elementele care îl apropie de realismul magic[16]

---

[14] *Între omul care vorbeşte şi omul care scrie e un gol de netrecut*, interviu realizat de C. Stănescu şi publicat în revista „Adevărul literar şi artistic", august 1993, *apud* George Bălăiţă, *Opere III*, ed. cit., p. 351.

[15] *Pentru nechemaţi, Dumnezeu e întotdeauna în altă parte*, interviu consemnat de Vasile-Petre Fati în „Azi"/ 18 aprilie 1994, *apud* George Bălăiţă, *Opere III*, ed. cit., p. 367.

[16] Într-un articol din revista „Steaua", apărut în 1998, Corin Braga apropie stilul lui Bălăiţă de cel al realismului magic: „nu realismul cenuşiu şi esopic specific cărţilor lui Buzura, Preda sau Ivasiuc caracterizează scriitura lui George Bălăiţă. Împreună cu alte câteva (puţine) romane, cum ar fi *Galeria cu viţă sălbatică* a lui Constantin Ţoiu, *Lumea în două zile* transcede neorealismul spre un realism magic. (...) Întâmplările sunt încărcate de un halou magic, au o strălucire interioară, care conferă scriiturii un suav aer feeric. Contribuie la aceasta stilul elaborat, încărcat, ce a asimilat facilităţi tehnice ale rememorării proustiene, ale fluxului joycean şi ale descriptivismului noului roman", în „Steaua", 49, nr. 4 – 5/ aprilie – mai 1998, p. 28.

reprezintă, mai degrabă, „un dialog specific *de la text la text* (subl. în text)”[17] apărut ca urmare a asemănărilor spaţiului cultural şi, poate, mai ales, politic în care se dezvoltă cele două literaturi.

Felul în care este construită expresia prin care critica a definit romanul lui Bălăiţă, apelând la un superlativ relativ, sugerează încadrarea operei acestuia într-un tipar al epocii şi, implicit, nevoia de adevăr, de exprimare netrucată a unei interiorităţi complexe resimţită de congenerii acestuia. Ascultând vocea autorului însuşi şi cercetând felul în care scrie, trebuie să afirmăm că tehnica supremă a aproprierii unui model este, din punctul de vedere al prozatorului, traducerea, adică înţelegerea şi scrisul, două componente esenţiale ale ficţiunii sale, acţiune care arată faptul că el nu se consideră (şi nici nu este) un epigon al lui Joyce, ci un scriitor original, care îşi îmbunătăţeşte relaţia cu propria operă prin modelarea sub influenţa lecturii. De aceea considerăm că modul în care moare Antipa nu e de natură să ne arate preluarea modelului realismului magic. El confirmă, de fapt, apartenenţa scrierii la spaţiul cultural românesc, influenţa destul de recent re-descoperitului (la momentul apariţiei romanului *Lumea în două zile*) Vasile Voiculescu şi transformarea modernă pe care o suferă modelul biblic sub influenţa relativismului nietzsche-an şi a limbajului de tip demotic, descriptiv, ştiinţific, caracteristic secolului al XX-lea, aşa cum arată un studiu aparţinând lui Northrop Frye[18], idei susţinute şi prin descrierea pe care Adrian Marino o face literaturii acestui secol în lucrarea *Biografia ideii de literatură*.

Spre deosebire de alţi autori, Bălăiţă este destul de sincer în ceea ce priveşte modelele care l-au influenţat în conceperea textelor sale. Sinceritatea aceasta este insinuată mai ales în conversaţiile referitoare la actul traducerii. Cum a doua jumătate a secolului al XX-lea stă, aşa cum regăsim atât în lucrările lui Nicolae Manolescu, *Lecturi infidele* sau *Cititul şi scrisul*, dar şi la Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, sub semnul literaturii ca lectură, romancierul pe care îl avem în vedere acordă o atenţie deosebită actului traducerii, văzut ca o modalitate de întâlnire a autorului cu cititorul său pe terenul originar al limbii care a făcut posibilă apariţia cărţii[19]. Aceasta considerăm că este cheia prin care trebuie interpretată o declaraţie de felul acesta: *„fiindcă realul ne acordă şansa realităţii, putem citi în româneşte pe Tolstoi, Balzac, Dostoievski, Goethe, Shakespeare, Cervantes, Faulkner.* [...] *M-au impresionat în tinereţe aşa de mult «Nasul» şi «Mantaua» (Gogol), încât le-am tradus pentru mărunta nebunie a lucrătorului de noapte ce sunt, dibuind pe ruseşte ca orbul drumul Brăilei (imbecil leneş, puteam fără efort profita de introducerea limbii ruse cu anasâna în şcoală, pe vremea mea, şapte ani la rând, o puteam şi mai uşor învăţa cântând, anticorpii însă mă lucrau, mă lucrau, dar ceva tot a rămas, aşa că...). Fără să le arăt nimănui, ca nişte predici în pustiu”*[20]. Se observă destul de uşor că modelul Joyce este prezent prin intermediul filierei prin care a şi pătruns în aria noastră culturală, textele lui Faulkner, în timp ce realismul magic este absent.

Preluarea tehnicii de compoziţie şi a orgoliului creator care au stat la baza apariţiei romanului *Ulise* şi conştientizarea realizării unei opere originale sunt cuprinse într-o serie de proze scurte, având caracter jurnalistic, din volumul *Nopţile unui provincial*. Acestea dau la iveală faptul că Bălăiţă nu şi-a propus să creeze doar o literatură în care banalitatea cotidianului să devină materie epică, ci că are ambiţia unei construcţii mai complexe: *„Fără*

[17] Nicolae Manolescu, *Op. cit.*, ed. cit., p. 13.
[18] Ideea este explicată în lucrarea lui Northrope Frye, *Marele cod. Biblia şi literatura*, traducere de Aurel Sasu şi Ioana Stanciu, Bucureşti, Editura Atlas, 1999, în capitolul „Limbaj I”, pp. 31 – 60.
[19] Nu este în intenţia noastră să reluăm în acest loc toate teoriile lingvistice care circulă în epocă, mai ales sub influenţa structuralismului şi a formalismului, dar ele se fac simţite în felul în care autorii, majoritatea cu studii filologice, percep noţiunea de text, de scriere.
[20] *Povestea prăbuşirii cetăţii comuniste*, interviu consemnat de C. Stănescu, în „Adevărul literar şi artistic”, august 1993, *apud* George Bălăiţă, *Opere III*, ed. cit., p. 330.

îndoială, lumea unui singur om viu într-o singură zi nu poate fi cuprinsă într-o carte, să zic de opt sute de pagini. Nici pe departe, încât «Ulysse» de Joyce este un fel de vag compendiu în ordinea acestei idei. Cât să cuprinzi? Din orgoliosul ***vreau*** *rămâne în cele din urmă:* ***atâta pot*** (subl. în text)*. Dar golul imens dintre a voi şi a face justifică existenţa omului"*[21]. Astfel, prozatorul optează pentru completarea modelului cu elemente de hazard, care suscită atât atenţia personajelor, cât şi pe cea a cititorilor, creând astfel acele spaţii libere pe care lectorul are posibilitatea să le umple în funcţie de propria experienţă de viaţă.

Singurul care pare să înţeleagă încă de la început sensul în care trebuie să se dezvolte romanul, asemănător, din acest punct de vedere, lui Stephen Dedalus, este pălărierul August, despre care naratorul spune încă de la introducerea lui în text: *„Singur bătrânul August, pălărierul, fără să creadă sau să se îndoiască, spunea: îmi închipuisem că, în sfârşit, avem o iarnă adevărată şi când colo, apă de ploaie"*[22]. Cu alte cuvinte, materia epică a celor două zile ale lui Antipa nu este reprezentată de ceea ce el a trăit cu adevărat, ci de ceea ce autorul reuşeşte să lase impresia că acesta a trăit. Substanţa poveştii lui Antipa nu este dată de viaţa pur şi simplu, ci de senzaţia de viaţă, de falsa mărturie a unui ins prea puţin credibil, tehnică pe care romanul lui Joyce o dezvoltă în episodul în care Dedalus expune, la Biblioteca Naţională, acea teză fantezistă despre o posibilă înterpretare a lui *Hamlet*. Nici măcar el nu crede în aceasta, dar trebuie să aleagă între raţionalism, pe de o parte, şi idealism şi subiectivism, pe de alta.

Caracterul duplicitar, jocul textului care înşeală, care oferă doar aparenţa, este dus până la nivelul personajului. Calitatea de actor a lui August, de persoană capabilă să-şi schimbe feţele astfel încât să imite şi să înşele vigilenţa spectatorului/ cititor dovedeşte, o dată în plus, apartenenţa lui la lumea creatorilor labirintului, la lumea iluzorie pe care privirea ne-o descoperă şi poate face legătura cu miraculosul realismului magic în care nimic nu este ceea ce pare: *„Experienţa mea nu are nicio putere, viaţa mea îndelungată nu este altceva decât flacăra unei lumânări. Nu văd nimic. Cu toate că oamenii vin încă şi azi la mine şi încă mai sunt pentru ei cadiul. Mi-a plăcut puterea asta caraghioasă a mea! Am fost un actor bun, orice s-ar spune.* (...) *M-am născut uşor, o natură binevoitoare şi o ureche care ştie să asculte. Asta a fost luată de toţi drept înţelepciune. Aş fi putut să trec drept un nebun dar eu mi-am urmat firea"*[23].

4. În dialog cu Joyce

Sub forma transformării banalului în materie romanescă, raportarea la un model Joyce este întâlnită şi în prozele celorlalţi colegi de generaţie. În volumul *Leul albastru*, de D. R. Popescu, aflăm despre începuturile vieţii literare ale autorului însuşi, care, elev de gimnaziu, este ridiculizat de colegi din cauză că scrie despre incendiul unei case, lucru pe care îl trăise în vacanţa de primăvară. Relatarea unui fapt autentic este catalogat drept „nerealist", lucru care îl încurcă pe elevul numit, pentru ca suprapunerea identitară să se facă fără urmă de îndoială, Popescu D. Exemplele ar putea continua cu datele existenţei lui Grobei în romanul *Bunavestire*, de Nicolae Breban, mai ales primul capitol, care prezintă imaginea staţiunii şi a obiceiurilor protagonistului. Toată această umanitate care îşi trăieşte normal viaţa opune antiutopia omului perfectibil utopiei realist-socialiste a omului perfect, lipstit complet de conflicte, pozând în erou[24].

---

[21] George Bălăiţă, *Nopţile unui provincial*, Iaşi, Editura Junimea, 1983, p. 13.
[22] George Bălăiţă, *Lumea în două zile*, ed. cit., p. 7.
[23] *Ibidem*, p. 37.
[24] Pentru detalierea acestui aspect, care depăşeşte graniţele subiectului pe care ni l-am propus, facem trimitere la lucrarea lui Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, în care paginile referitoare la aşa-numita „Generaţie «Preda»" (pp. 27 – 204) oferă, din punctul nostru de vedere, o radiografie exactă a felului de a scrie în epocă. Autorul acestui studiu dezvoltă şi completează ideile expuse de Eugen Simion în lucrarea *Scriitori români de azi*, accentuând asupra elementelor de unitate care se manifestă în prozele scriitorilor din această generaţie literară.

Adevărata modernitate a lui Bălăiţă, care îl impune în peisajul literar al epocii sale şi care constituie elementul de originalitate al prozei pe care o scrie, este înţelegerea şi acceptarea statutului de povestitor. În egală măsură extindere a vocii gogoliene a naratorului şi creator joycean de lumi microscopice extinse la nivelul unei epopei, Bălăiţă manifestă grijă pentru felul în care este redactat textul. Fire extrem de inteligentă, el îşi propune şi reuşeşte să stârnească interesul cititorilor printr-o pronunţată problematizare a acestuia. Într-unul din interviurile sale, afirmă, întrebat fiind în ce relaţie este cu cititorii săi: *„Rece, dar şi emotivă. Rece fiindcă nu-mi place să linguşesc în niciun fel cititorul, mai degrabă îl pun în dificultate. Şi sunt emoţionat de fiecare dată când aflu, când ştiu că sunt citit. Dintotdeauna sunt mişcat şi nedumerit când am ştiut că poveştile mele pot fi citite şi că eu, chiar eu sunt acela care le-a scris"*[25]. Chiar dacă cea de-a doua parte a răspunsului creionează imaginea unui creator modest, bucuros pentru fiecare act de re-creare prin lectură a textului său, nu se poate şterge orgoliul care se degajă din prima parte a răspunsului, trăsătură de caracter care atestă un spirit apropiat de cel al lui Joyce prin inteligenţă şi atitudinea faţă de realitate. Dacă adăugăm la aceasta şi mărturisirea făcută de Bălăiţă, conform căreia: *„Pentru mine, literatura e un mod de a fi. Realitatea e un punct de plecare, dar atât, pentru ficţiunile mele. Eu cred în forţa suavă a imaginaţiei. Fără creativitate, fără harul de a gândi «pe cont propriu» lumi imaginare, care includ, dar depăşesc enorm cotidianul, te duci numai la vale, nu urci nicăieri"*[26], susţinută de afirmaţia lui Nicolae Manolescu, „Sterne, Gogol şi Joyce se află la originea procedeelor din proza lui George Bălăiţă"[27], obţinem portretul complet al unui autor care se crede, în aceeaşi măsură, stăpânul şi produsul propriei lumi imaginare. Joycean ca structură, acestuia îi place să observe realitatea şi să o absoarbă, în elementele ei definitorii, în ceea ce scrie. Marquezian ca modalitate de compoziţie, el desface lumea recognoscibilă în bucăţi, pe care le ascunde într-un univers aparent absurd, oglindă deformată a lumii textului.

5. Concluzii

Pentru a concluziona, considerăm că apropierea de modelul joycean s-a realizat ca urmare a nevoii de a construi un univers complex, veridic în ficţionalitatea lui. Bălăiţă nu se plasează, însă, în rolul de imitator al scriitorului irlandez, ci doar de cititor care înţelege tehnica, apoi îşi îmbogăţeşte textul cu ea, întrucât scopurile celor două ficţiuni sunt complet diferite: una urmăreşte prezentarea realităţii, cealaltă, obţinerea sentimentului veridicităţii, una redă cotidianul, cealaltă îl re-creează prin intermediul ficţiunii, una redă adevărul individului, cealaltă caută limita până la care se poate glumi.

Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul ***"SOCERT. Societatea cunoaşterii, dinamism prin cercetare",*** număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investeşte în Oameni!**

BIBLIOGRAFIE:

- ALBERES, R. M., *Istoria romanului modern*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968;

[25] *Între omul care vorbeşte şi omul care scrie este un gol de netrecut*, interviu consemnat de C. Stănescu, în „Adevărul literar şi artistic", august 1993, *apud* George Bălăiţă, *Opere III*, ed. cit., p. 346.
[26] *Fără harul de a gândi pe cont propriu lumi imaginare, care includ, dar depăşesc cotidianul, te duci numai la vale, nu urci nicăieri*, interviu consemnat de Ion Simuţ, în „Familia", mai 1999, *apud* George Bălăiţă, *Opere III*, ed. cit., p. 378.
[27] Nicolae Manolescu, *Op. cit.*, ed. cit., p. 1153.

- BALOTĂ, Nicolae, *Romanul românesc în secolul XX*, Bucureşti, Editura Viitorul Românesc, 1997;
- BĂLĂIŢĂ, George, *Opere III, Marocco (II)*, Iaşi, Editura Polirom, 2011;
- BRAGA, Corin, *George Bălăiţă şi realismul magic. Recitiri*, în „Steaua", 49, nr. 4 – 5/ aprilie – mai 1998;
- BREBAN, Nicolae, *Spiritul românesc în faţa unei dictaturi*, Bucureşti, Editura Allfa, 2000;
- CORDOŞ, Sanda, *În lumea nouă*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003;
- CORDOŞ, Sanda, *Lumi din cuvinte: reprezentări şi identităţi în literatura română postbelică*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2012;
- CORNEA, Paul, *Introducere în studiul lecturii*, Iaşi, Editura Polirom, 1998;
- DUMITRIU, Petru, *Noi şi neo barbarii*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1958;
- FRYE, Northrope, *Marele cod. Biblia şi literatura*, traducere de Aurel Sasu şi Ioana Stanciu, Bucureşti, Editura Atlas, 1999;
- HOLBAN, Ioan, *Profiluri epice contemporane*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987;
- MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008;
- MARINO, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, vol. 3, *Secolul 20*, partea I, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994;
- MILOSZ, Czeslaw, *Gândirea captivă. Eseu despre logocraţiile populare*, traducere de Constantin Geambaşu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1999;
- MORARU, N., *Elemente noi în poezia românească*, în „Viaţa Românească", anul I, nr. 1, iunie, 1948;
- NEGRICI, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2008;
- NIŢESCU, M., *Sub zodia proletcultismului. Eseu politologic. Dialectica puterii. O carte cu domiciliu forţat (1979 – 1995)*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995;
- NOVICOV, Mihai, *Pentru literatura vieţii noi. Studii literare*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1953;
- RICARDOU, Jean, *Noi probleme ale romanului*, traducere de Liana şi Valentin Atanasiu, Bucureşti, Editura Univers, 1988;
- SELEJAN, ANA, *Literatura în totalitarism . 1949 – 1951.* vol. I, *Întemeietori şi capodopere*, ediţia a II-a adăugită cu 3 texte teoretice ale autoarei, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2007;
- SELEJAN, Ana, *Literatura în totalitarism 1957 – 1958*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1999;
- SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. III, IV, Bucureşti, Editura David, 1997;
- SPIRIDON, Vasile, *Perna cu ace. Naveta cuvântului*, în „Ateneu", nr. 9 (396)/ septembrie 2002;
- ŞTEFĂNESCU, Alex., *Istoria literaturii române contemporane. 1945 – 2000*, Bucureşti, Editura Maşina de scris, 2005;
- ŢOIU, Constantin, *Memorii întârziate*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2009;
- ULICI, Laurenţiu, *Literatura română contemporană. I – Promoţia 70*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1995.

TEODOR NEŞ – *„Oameni din Bihor”*

Ioan FABIAN
University of Oradea

Abstract: The current paper presents the most important moments of Neş Teodor's life and career and his most significant writting The Monography – „People of Bihor County”, a writting in which he depicts political, historical and cultural events between 1848-1918, the coryphaeuses of the social-cultural revolution from Bihor County.

Keywords: teacher, linguist, writer, national identity, historical facts.

„...dragostea mea pentru acest Bihor,
unde m-am născut şi mi-am lustruit zestrea intelectuală,
mi-a împins irezistibil condeiul să adun pentru cei de azi,
în paginile ce urmează
cîteva figuri şi fapte din acest colţ de ţară”
Teodor Neş (1891-1975)

Neş Teodor se naşte la 26 martie 1891 în comuna Mădăras din judeţul Bihor din părinţi simpli neştiutori de carte. Şcoala primară cu clasele I–III a urmat-o în comuna sa natală, Mădăras iar clasa a IV-a a continuat-o, la insistenţele învăţătorului său Silaghi Iosif la Şcoala Reformată Primară din Salonta, unde a absolvit şi gimnaziul[1].

Pleacă la Beiuş unde se înscrie la vestitul Liceu al acelei vremi, „Samuil Vulcan”. Aici, în anul 1910, trece cu bine examenul de maturitate, terminând pe primul loc fiind şi premiat cu 20 de coroane de aur[2].

Beneficiind de conjuncturile vremii, îşi continuă studiile superioare la Universitatea din Budapesta, ca membru al Colegiului „Eötvös Lorant” şi bursier al Fundaţiei „Emanuil Gojdu”. Examenul fundamental îl susţine la data de 25 aprilie 1912, la specialitatea matematică-fizică şi la limbile maghiară şi franceză. Examenul de specialitate îl trece cu bine la data de 20 mai 1914, la specializarea matematică-fizică[3].

Participă la Primului Război Mondial în perioada iulie 1914–31 octombrie 1918.

La data de 3 noiembrie 1918, după izbucnirea Revoluţiei din Ungaria, Teodor Neş este numit la cerere comandantul Gărzii Naţionale Române din Tinca. Sub amprenta evenimentelor istorice ale vremii, tânărul Neş este prezent la Adunarea Naţională din 1 Decembrie 1918 de la Alba Iulia[4].

[1] Teodor Neş, Iosif Sălăgean şi Emil I. Roşescu – Liceul ”Emanuil Gojdu” la 50 de ani –Monografie, pag. 117.
[2]Ibidem, pag. 118.
[3] Teodor Neş, Iosif Sălăgean şi Emil I. Roşescu – Liceul ”Emanuil Gojdu” la 50 de ani –Monografie, pag. 118.
[4] Teodor Neş - A doua carte despre Oameni din Bihor, Comitetul pentru Cultură şi Educaţie Socialistă al Judeţului Bihor, pag. 7

La 1 octombrie 1919, la vârsta de 28 de ani, debutează în învățământ ca profesor suplinitor la Liceul Real Român din Oradea[5].

Teodor Neș este ales și numit de către Corpul Profesoral al Liceului „Emanuil Gojdu" în funcția de director provizoriu în decembrie 1925, pentru ca o lună mai târziu să fie numit director stabil. A ocupat această funcție îndeplinindu-și cu strălucire și noblețe rolul asumat până la data de 12 iulie 1938 când a fost promovat ca Inspector General al Învățământului Secundar din Ținutul Someș, cu sediul la Cluj Napoca[6].

În această calitate a funcționat în Cluj Napoca până la data de 9 septembrie 1940, moment în care, datorită contextului politic al vremii (Dictatul de la Viena) părăsește orașul pentru a fi numit Inspector General în Ținutul Bucegi la data de 18 octombrie 1940. Începând cu data de 5 martie 1942 este numit Inspector General Șef al Capitalei unde rămâne în funcție până în luna iulie 1948. De aici ajunge să activeze ca angajat al Centralei Ministerului, în calitate de funcționar al biroului de material didactic[7].

În anul 1951 s-a pensionat, rămânând în activitate ca și angajat în cadrul Ministerului Educației până în luna iulie a anului 1958 când s-a retras din această funcție. După ce s-a pensionat, Teodor Neș a activat pentru o perioada scurtă de timp – aproximativ un an de zile – ca și colaborator extern al Academiei Române în cadrul Secției de documentare[8].

În prefața cărți „*Liceul "Emanuil Gojdu" – La 50 de ani – Monografie"*, Mircea Malița se declară marcat de personalitatea profesorului Teodor Neș, precizând că: *„Atunci când profesorul Neș mi-a arătat impresionanta sa lucrare, atât ca detaliu cât și ca întindere, am evocat anii de ucenicie de la Liceul Gojdu. Pentru noi, profesorul Neș (și este o treime de secol de atunci) îmbrăca toga unei autorități totale. Era pentru noi omul care participase la expediția științifică de măsurări geofizice, magnetice și gravitaționale, organizate de Eötvös Lorand al căriu nume este înscris astăzi pe frontispiciul Universității din Budapesta*[9].

Acesta, continuă cuvintele de apreciere adresate celui care i-a fost profesor și model în perioada anilor de școală, scoțând în evidență faptul că Teodor Neș, deși putea să-și continue cariera academică la cele mai înalte nivele, totuși alege o altă cale – aceea de deschizător de drumuri: *„Tânărul savant cu perspective universitare, care părăsește drumul academic în favoarea unui liceu transilvănean, profesorul Neș era omul care dedica dotării laboratoarelor o pasiune ce nu se putea trage decât din convingerea că baza științelor stă în experiment. Era o personalitate din gura căreia puteau fi auzite, în alți termeni, anticipațiile cele mai elocvente ale ciberneticii, teorie sistemelor și multidisciplinarității.* [10]

Mircea Malița încheie cu următoarele cuvinte de apreciere la adresa celui care a fost dascăl, pedagog și scriitor: *„Dacă astăzi considerăm că una din practicile cele mai actuale și moderne teoria sistemelor tehnico-umane, ne este greu să concepem un precursor mai*

[5] Teodor Neș, Iosif Sălăgean și Emil I. Roșescu – *op.cit.*, pag. 118.
[6] Teodor Neș, Iosif Sălăgean și Emil I. Roșescu – *Liceul "Emanuil Gojdu" la 50 de ani* –Monografie, pag. 119.

[7] Ibidem.
[8] Ibidem.
[9] Prefață scrisă de Mircea Malița la volumul: *Liceul "Emanuil Gojdu" la 50 de ani* – Monografie, pag. 6.
[10] Prefață scrisă de Mircea Malița la volumul: *Liceul "Emanuil Gojdu" la 50 de ani* – Monografie, pag. 6.

convingător şi pasionat decât profesorul care o jumătate din timp îl consacra ştiinţelor fizico-matematice şi cealaltă jumătate istoriei culturale a Bihorului şi operei sale de emancipare"[11].

Teodor Neş îşi începe munca de scriitor al lucrării sale de căpătâi aducând câteva argumente în favoarea cărţii care urma să ia naştere şi să vadă lumina tiparului cu următoarele cuvinte: „Paginile următoare, în care am înmănunchiat multe rânduri scrise risipit spre Bihor, s-au zămislit dintr-o obligaţie impusă de calitatea noastră de director al Liceului 'Emanuil Gojdu'. Am avut datoria să scriem în anuarul şcoalei câteva file comemorative despre viaţa şi activitatea lui Aurel Lazăr, animator şi luptător de seamă, care, într-altele, fusese opt ani de zile preşedintele comitetului şcolar. Şi atunci ne-am pus întrebarea firească: *'Care a fost contribuţia şi nota nouă, originală, a lui Aurel Lazăr în învălmăşagul luptelor naţionale din Bihor?'*. Răspunsul pretindea lămurirea celuilalt termen de comparaţie: '*Care a fost nota caracteristică a Bihorului în luptele naţionale ale Românilor Din Ardeal şi Ungaria?'* Am început să evocăm, ca pentru noi, pe cei dintâi luptători bihoreni: Emanuil Gojdu, Alexandru Roman, Alexandru Wlad, Partenie Cosma, să toarcem firul întâmplărilor şi să înşiruim pe el, toate figurile de căpetenie: fie luptători, scriitori, ori fondatori, rânduindu-i într-o galerie provincială. Firește, spaţiul dintre piscurile reprezentate izolat de cei mai de seama Bihoreni, a trebuit să-l înnădim cu diferite manifestări sociale, politice şi culturale, care s-au desfăşurat pe pământul Bihariei. Şi aşa ne-am pomenit cu o serie de figurine, de dimensiuni reduse, care se potrivesc foarte bine într-o istorie regională, dar cernuţi prin sita selectivă a istoriei naţionale cad aici în solul nostru, fără să poată intra pe scena evenimentelor de un eveniment general"[12].

Acesta îşi continuă pledoaria în favoarea alcătuirii cărţii sale *„Oameni din Bihor"* scoţând în evidenţă modul în care a selectat personalităţile şi persoanele incluse în prezentarea sa precum şi aria de activitate a acestora, cu următoarele cuvinte : „Ne-am oprit exclusiv numai la ceea ce a dat Bihorul, la figurile răsărite aici, chiar dacă o parte din activitatea lor publică s-a risipit în alte părţi de ţară. Ne-a interesat, cu ce a contribuit Bihorul la mişcarea generală politică ori culturală şi nu ne-am întrebat ce am primit noi din altă parte. După acest criteriu Bihorul îşi revendică pe Alexandru Wlad din Banat, Alexandru Gavra din Arad, Miron Pompiliu din Iaşi şi alţii, al căror drum în viaţă a isvorât din Bihor, dar s-a pierdut în alte zări. Din acelaşi motiv, ne-am văzut nevoiţi să trecem cucernici pe lîngă unele figuri frumoase, venite din alte colţuri, ca să are şi să samene aici, în ogorul culturii; lăsăm ca aceştia să fie revendicaţi de judeţele lor, chiar dacă în Bihor numele lor este vecinicit prin importante instituţiuni ori fapte patriotice şi culturale"[13].

Mai adăugă, parcă cerându-şi scuze datorită modului în care a selectat, elaborat şi scris monografia, excluzând anumiţi oameni de cultură activi în perioada contemporană lui, spunând: „...că noi ne ocupăm de figurile mirene şi de faptele lor politice şi culturale; nu intră în preocupările noastre galeria de arhierei români, uniţi, întemeietori şi ctitori de aşezăminte culturale, de o covârşitoare importanţă în viaţa noastră românească. S-au ocupat de ei alţii, mai vrednici decât noi, în monografiile episcopiei unite. Din aceleaşi motive, nu stăruim nici asupra şcolilor şi episcopilor din Arad, care au furnizat Bihorului multe generaţii de învăţători şi preoţi; dacă totuşi câte un episcop ca Miron Roman, ori Ioan Vancea ori arhimandriţii: Iosif

[11] Ibidem.
[12] Teodor Neş – *Oameni din Bihor 1848-1918,* ediţia a II-a, Biblioteca Revistei Familia, Oradea, 2006, pag. 1.
[13]Teodor Neş – *Oameni din Bihor 1848-1918,* ediţia a II-a, Biblioteca Revistei Familia, Oradea, 2006, pag. 2.

Goldiș și Vasile Mangra, ni se îmbie condeiului, ne oprim la ei, fiindcă sunt născuți în Bihor, ori au făcut politică în Bihor (Iosif Goldiș). Și în cazul acesta, înregistrăm exclusiv activitatea lor politică și nu cea bisericească"[14].

Dintre sursele și izvoarele care au stat la baza alcătuirii cărții „Oameni din Bihor" scrisă de Teodor Neș, putem menționa prima lucrare folosită la documentarea și elaborarea monografiei - „Cartea de aur" a lui Teodor V. Păcățianu[15].

O a doua sursă se menționează a fi folosirea selectivă a ziarelor maghiare din Oradea, în special „Nagyvárad", fondat în 1872, în care mai apăreau consemnări superficiale referitoare la români, mai ales că la acea vreme nu exista în Oradea o presă de limba română care să consemneze viața cotidiană a societății și în special a românilor[16].

Un al treilea izvor documentar este descoperit de scriitorul Teodor Neș în prezentările făcute de presa minoritară din Oradea, în lucările scrise de Gheorghe Tulbure despre *Nicolae Jiga,* Gheorghe Ciuhandu despre *Georgiu Popa,* Dr. C. Pavel despre *Miron Pompiliu* și Ed. I. Găvănescu despre *Al. Gavra* [17] .

O a patra sursă documentară o constituie lucrarea lui Alexandru Márki (Márki Sándor-*Bihari román irók*) despre scriitori români din Bihor, o lucrare apărută în anul 1880 la Oradea[18].

Datorită contextului istorico-socio-cultural al peroiadei în care Teodor Neș își desfășura activitatea ca profesor și scriitor, existența a foarte puține documente scrise în limba română în perioada respectivă în zona Bihorului, sărăcia surselor de informare și documentare l-au determinat pe acesta să schițeze el însuși, acolo unde a fost nevoie și unde lipseau documentele scrise, portretele celor prezentați, folosindu-se de îndrumările date de diferite izvoare scrise, dar mai ales orale[19].

Teodor Neș nu a avut niciodată dorința sau pretenția de a fi un scriitor celebru, un istoric sau sociolog, care să râvnească la o recunoaștere la nivel național la fel ca alte personalitățile culturale și literare ale timpului său. Ceea ce acesta a reușit să aștearnă pe hârtie a pornit din dorința de a vedea consemnate pentru posteritate personalități ale momentului, evenimente istorice, culturale și literare care au constituit, în opinia dânsului, repere demne de consemnat ale societății culturale și literare bihorene a vremii.

El își motivează imboldul de a scrie această carte de căpătâi, „Oameni din Bihor" mărturisind atât de plastic și de simplu că: „*...dragostea mea pentru acest Bihor, unde m-am născut și mi-am lustruit zestrea intelectuală, mi-a împins irezistibil condeiul să adun pentru cei de azi, în paginile ce urmează cîteva figuri și fapte din acest colț de țară*"[20].

Monografia „*Oameni din Bihor - 1848-1918"*, Teodor Neș o împarte în trei mari părți: prima parte, în care prezintă evenimente istorice, personalități ale vremii, ideologii etc. dintre anii 1848-1881, o intitulează – *Perioada naționalismului oportunist*[21]; a doua parte, cuprinsă

[14] Ibidem.
[15] Teodor Neș – *op.cit.*, pag. 3.
[16] Ibidem.
[17] Teodor Neș, *op.cit.*, pag.3.
[18] Ibidem.
[19] Ibidem.
[20] Teodor Neș, *op.cit.*, pag. 3.
[21] Teodor Neș, *op.cit.*, pag. 9.

între anii 1881-1905, o intitulează: *Perioada atoniei*[22]*politice*[23]*;* și a treia parte care tratează perioada anilor 1905-1918, intitulată: *Perioada naționalismului intransigent*[24].

În prima parte intitulată *Perioada naționalismului oportunist*, Teodor Neș, folosind o scriitură contemporană, presărată cu neologisme[25] preluate din alte limbi străine (T. Neș stăpânind bine limbi precum: engleză, franceză, maghiară, turcă, italiană), cu un limbaj plastic[26], prezintă ideologi ai acestei perioade, dintre care se pot aminti: Emanuil Gojdu – pe care-l numește *stegaru curentuluil*[27], Alexandru Roman, Miron Pompiliu, Nicolae Jiga, Partenie Cosma, Alexandru Gavra, etc.

În acestă parte de început a monografiei punctează în prezentarea personalităților, ideologiilor și creațiilor literare printr-un limbaj critic începuturile cristalizării unor curente politice menționând că: *„În vâltoarea revoluției găsim conștiințe naționale dârze..."* dar și ideologi *„lipsiți de rutină politică..."* [28] fascinați de conducători străini, precum și apariția unor scrieri poetico-patriotice caracterizate de *„versuri primitive, la cari poetica putea zâmbi ironic..."*[29].

Tot aici vorbește despre „Societatea de lectură" condusă de Alexandru Roman, despre Revista „Familia" coordonată de Iosif Vulcan (care în 1880 este relocată de la Budapesta la Oradea), despre Societatea corală „Hilaria"[30] precum și despre Fundațiile „Emanuil Gojdu" și „Nicolae Jiga", ca și bastioane ale păstrării identității, culturii și scriiturii românești în zona Bihorului[31] într-o perioadă tulbure marcată de zbucium cultural și de frământări sociale profunde.

În partea a doua, pe care o intitulează *Perioada atoniei politice*, Neș ni-i prezintă pe: Lucian Bolcaș, Vasile Teuca, Iosif Vulcan, Vasile Budescu, Maria Bosco-Suciu, Lucreția Suciu, Mitropolitul Miron Roman, Ioan Buna și Nicolae Zigre, ca să amintim doar câteva dintre numele celor prezentați în această parte.

Un moment pe care Teodor Neș îl numește atât de plastic „vrednic de încrestat în cronica Bihorului"[32] este Mișcarea Studenților de la Academia de Drept din Oradea, care printre alte obiective își propun să „vorbească numai românește între ei și după posibilitate și cu publicul orădan"[33].

Serbările „Astrei" de la Beiuș sunt prezentate de T. Neș ca momente de manifestare a identității culturale și literare românești[34] despre care personalități locale scriau mai apoi în

[22] ATONÍE - (gr. *atonia*) lipsă de vitalitate, (fig.) inerție morală sau intelectuală, moliciune, lipsă de energie - potrivit Dicționarului Explicativ al Limbii Române.
[23] Teodor Neș, *op.cit.*, pag. 10.
[24] Ibidem, pag. 11.
[25] De exemplu cuvântul *„Leaderi"* din limba engleză, folosit de autor la pag. 10, atunci când se referă la reprezentanții sau ideologii acelei perioade, *op. cit.*, pag 10.
[26] Folosește figuri de stil de genul: *„iluzii zdrențuite", „fețe obidite, încadrate în argintul părului albit",* sau *„amurg de toamnă-o lumină tristă", op. cit.* pag. 10.
[27] Teodor Neș, *op.cit.*, pag. 9.
[28] Teodor Neș, *op.cit*, pag. 164.
[29] Teodor Neș, *op.cit*, pag. 165.
[30] Teodor Neș, *op.cit*, pag. 161.
[31] Teodor Neș, *op.cit.*, pag. 10.
[32] Teodor Neș, *op.cit*, pag. 177.
[33] Ibidem, pag. 178.
[34] Teodor Neș, *op.cit.*, pag. 202.

ziarele românești precum: Lucian Bolcaș în „Tribuna”; Triteanu Lazar în „Telegraful Român” și Ioan Papp în „Gazeta Transilvaniei”[35].

Un alt moment istoric consemnat de T. Neș în istoria Bihorului este înființarea Băncii „Bihoreana” care avea ca scop sprijinirea financiară și încurajarea dezvoltării economice a țăranilor români din zonă, moment numit a fi „un pilastru în organizația economică a Românilor mărgineni”[36].

Într-o perioadă foarte grea pentru românii din Bihor, marcată de persecuții venite din partea stăpânirii maghiare, colaborarea dintre oameni de carte precum Iosif Vulcan, Lucreția Suciu și alții, împletită cu activitățile coral-artistice ale „Hilariei”, susținută economic de „Bihoreana” „...s-a conservat sufletul românesc...” susține Teodor Neș, concluzionând această perioadă din viața socio-culturală a Bihorului[37].

În partea a treia intitulată *Perioada naționalismului intransigent*, T. Neș vorbește despre Vasile Mangra, Vasile Lucaciu, Coriolan Pop, Nicolae Bolcaș, Dr. Ioan Ciordaș, Episcopul Ioan Papp și Aurel Lazăr.

În acești ani are loc o reorientare a polilor de putere și influență pentru bihoreni, moment care este foarte bine surprins de T. Neș și prezentat în scriitura lui proprie prin următoarele cuvinte: „Privirile se desprind de Budapesta și se întorc prin Sibiu spre București, de unde sutele de cupole strecurau prin sita codrilor carpatini sclipiri înfiorătoare și accente metalice eroice.”[38].

Cei care animau în această perioadă șezătorile cultural-artistice ale „Hilariei” și „Lyrei” din localități precum: Beiuș, Vașcău, Ceica, etc., erau preoți, învățători, studenți și corifeii: Nicolae Zigre, Dr. Aurel Lazăr, Coriolan Pop, Ioan Ciordaș, Demetriu Lascu, Gavril Cosma, precum și reprezentanții trupelor A.P. Bănuțiu, V. Antonescu și Ștefan Mărcuș[39].

Teodor Neș conștient fiind de faptul că în Monografia „Oameni din Bihor” nu a putut decât să prezinte pe scurt și în crâmpeie momentele cultural-istorice importante și personalitățile marcante ale Bihorului menționează către finalul cărții faptul că: „Medalioanele înfățișate de noi au proporții microscopice. Faptele celor mai mulți ar putea umplea câte un volum, dacă ar fi fost prezentate în dimensiunile lor firești...schițele le-am făcut din câteva linii și chemăm pe toți scormonitorii trecutului Bihariei și pe contimporani să coloreze aceste crochiuri cu fantezia și aducerea lor aminte”[40]. Acesta subliniază în încheierea cărții faptul că: „Viața românească din 1848 până la 1918, schițată de noi, a fost o eflorescență a existenței noastre vechi pe aceste locuri”[41].

[35] Ibidem, pag. 203.
[36] Ibidem, pag. 386.
[37] Ibidem, pag. 386.
[38] Ibidem, pag. 11.
[39] Teodor Neș, *op.cit.*, pag. 577.
[40] Teodor Neș, *op.cit.*, pag. 584.
[41] Ibidem, pag. 585.

Bibliografie

- Borcea, Liviu și Gorun, Gheorghe (coordonatori) – *Istoria orașului Oradea*, ediția a III a, Editura *Arca*, Oradea, 2007.
- Coriolan, Suciu – *Dicţionar istoric al localităţilor din Transilvania*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1967-1968.
- Neș, Teodor, Iosif Sălăgean și Emil I. Roșescu – Liceul ”Emanuil Gojdu” la 50 de ani –Monografie, editată de Liceul „Emanuil Gojdu” din Oradea, 1971.
- Neș, Teodor – *Oameni din Bihor 1848-1918,* ediția a II-a, Biblioteca Revistei Familia, Oradea, 2006.
- Neș, Teodor - *A doua carte despre Oameni din Bihor*, Comitetul pentru Cultură și Educație Socialistă al Județului Bihor, 1979.
- Neș, Teodor – *Figuri Bihorene*, Roman, Alexandru (1826-1897), Extras din revista *”Familia”* A.I. No. 5-6, Institut de Arte Grafice Sonnenfeld S.A. Oradea, 1934.
- Predescu, Lucian – *Enciclopedia României. Cugetarea,* Editura Saeculum, București, 1999.
- Vaida, Maria – *Lucreția Suciu sau mările iubirii*, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2010.
- http://dexonline.ro

THE PRIVILEGED SPACE OF THE MIRROR IN ALICE BOTEZ'S IMAGINATION

Mihaela ȚICALO-GRĂDINARIU
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: Nae Ionescu's luminous student, Alice Botez would know the taste of social resignation, but not the relinquishment of the moral and aesthetic principles and norms, her writing remaining her weapon and ultimate recourse. Alice Botez's world concentrates a sum of elements, indications of a dynamic and demolishing search: an amalgam of legend and fairy-tale, of aerial and real, of sacred and profane, of immaterial and material. The personal cosmos has the data of a symbolic geography and it is constructed by successive reccurences, by crossing the threshold and urges towards another world, and one of the most necessary gestures of the symbolic economy of passing over is that of opening the gate towards beyond or towards this side. The result is an anti-world, an mirror a frame up of a play having shadows as characters, with the same chaotic setting in which the elements of an adversary nature trade the roles for the architectural elements: hills, valleys, crypts, chasms, streams of water, black and round hollows, rain and mud that deploy on the cobblestone pavement a black and white film, manually kneaded caves in the darkness.

Keywords: symbolic geography, mirror, experience, reading pact

Personalitate insuficient cunoscută şi mult prea puţin receptată în spaţiul românesc, Alice Botez desfăşoară o complexă şi fascinantă activitate culturală pe un interval care acoperă epoci frământate ale istoriei. Absolventă a Facultăţii de Filosofie a Universităţii bucureştene, apreciată de mentorul său, fascinantul Nae Ionescu, ea însăşi profesoară universitară pentru o perioadă scurtă de timp, apoi documentarist la Biblioteca de Stat, Alice Botez a fost înconjurată în perioada interbelică de membrii unei generaţii de excepţie, criterioniştii, majoritatea dintre ei prieteni apropiaţi, iar după schimbările din 1945 va intra într-un nemeritat con de umbră. Deşi debutează publicistic în 1937, semnând apoi timp de trei ani cronica literară a cotidianului „Vremea", între 1940 şi 1942, de-abia în 1968 îi va apărea primul roman, *Iarna fimbul*, urmat, la intervale destul de mari de timp, de alte cinci volume : *Pădurea şi trei zile* (1970), *Dioptrele sau Dialog la zidul caucazian. Evocare istorică* (1975), *Emisfera de dor* (1979), *Eclipsa* (1979) şi *Insula albă* (1984), şi de *Cartea realităţilor fantastice. Jurnal* (2001), rămasă în manuscris şi publicată după moartea autoarei de către prietenul Arşavir Acterian.

Dioptrele sau Dialog la Zidul Caucazian. Evocare istorică este poemul dramatic în care obsesia istoriei pe care o manifestă Alice Botez capătă pregnanţă. Protagonistul cărţii este Dimitrie Cantemir, figura centrală a medievalismului românesc. Aparent, poemul reconstituie experienţa iniţiatică pe care o trăieşte prinţul moldav, odată cu expediţia documentară întreprinsă în 1722, la Zidul Caucazian, unde urmează a-l întâlni pe protectorul său politic, ţarul Petru I al Rusiei. Acţiunea este schematizată, având în centru repetiţia unei reprezentaţii de teatru pe care principele moldav o pregăteşte în onoarea ţarului, constituind, de fapt, pretextul pentru o reevaluare şi o reliefare a pesonajelor, a principiilor călăuzitoare, a forţelor istorice şi supraistorice care guvernează destine.

Textul supus cercetării a avut parte, după publicare (1975), de o receptare minimală din partea criticii de specialitate,ca şi restul operei literare şi filosofice, dealtfel, lucru aproape firesc dacă avem în vedere contextul istorico-ideologic şi, implicit, idealul acelei epoci. Deşi anii 60 aduc un oarecare dezgheţ ideologic, cutumele epocii sunt supralicitate: „Dramaturgia

românească de inspirație istorică a întreprins, în anii noștri, o adevărată reconsiderare a noțiunii de eroism și a realităților sociale înțelese în perspectiva lor istorică.", nota Valeriu Râpeanu în *Prefața* celor două volume de *Dramaturgie română contemporană*, apărute în 1967 (DRC: 11), iar temele predilecte ale criticii dramatice sunt, pentru încă două decenii, „creația artistică – expresie a spiritului revoluționar" și „umanismul revoluționar în acțiune" (Faifer 2010: 126). Dacă înainte de 1989 receptarea mininală beneficiază de circumstanțele atenuante ale imperativelor epocii, în care scrierile nu se încadrau nici ca problematică, nici ca modalități de realizare, tăcerea de după 1989 este nedreaptă și de neînțeles. Alice Botez lipsește din *Repere în dramaturgia română contemporană*, competentul studiu al lui Florin Faifer[1] (Faifer 2010); N. Manolescu o expediază fugitiv, într-o singură frază, în *Istoria* ...sa (Manolescu 2008); mai generoase sunt paginile din primul volum al Dicționarului General al Literaturii Române apărut sub auspiciile Academiei Române (DGLR 2004), și meritorii studiile Elvirei Sorohan reunite în *Salonul literar cu prozatori contemporani români și străini* (Sorohan 2014).

Alice Botez refuză cu ostentație racordarea textului la profilul estetic și psihologic al publicului nou, detașându-se cu fermitate de imperativele pseudoestetice, gest definitoriu pentru o personalitate cu standarde morale înalte, de la care nu a abdicat până la sfârșitul vieții. În volumul de care ne ocupăm, ea construiește o suprarealitate polivalentă, stilizând simboluri scenice într-o operă sintetică, ce surprinde ritmurile interioare ale unor puternice și reprezentative figuri. Deși a scris un singur text dramatic, exigențele scenei îi sunt binecunoscute nu doar din cuprinzătoarele lecturi din literatura universală, pe marginea cărora are dese discuții cu Jeni Acterian (Acterian 1991), ci și datorită specialei legături culturale și spirituale pe care o are cu soțul ei, Constantin Bulat, el însuși scriitor cu sute de pagini de piese de teatru, proză și poezie rămase în manuscris, și artist plastic ce-și concepea singur decorurile pentru creațiile sale dramatice, niciodată reprezentate.[2]

Pentru scrierea acestei evocări istorice, Alice Botez desfășoară o intensă activitate de cercetare, cu scopul declarat de a reconstitui cu minuțiozitate epoca istorică a personajului principal (Dimitrie Cantemir) și alte falii temporale cu rol adiacent. Informațiile, cele mai numeroase istorice și geografice, sunt adunate în final sub titlul *Addenda. Note și comentarii* și constituie un sfert din paginile volumului. Ele întregesc și uneori decriptează spațiile incifrate ale dramei, proiecțiile simbolice „servind mesajului evocării sau chiar numai pentru a dezvălui polisemia, aluziile, alegoria" (Botez 1975: 87). Textul dialoghează în permanență cu mari valori ale culturii, și, deși intriga e construită nu foarte complex, fără surprinzătoare răsturnări de situații, se distanțează mult de tiparul evocărilor istorice românești.

Un alt element de noutate a logicii dramatice este deconspirarea motivului central al scrierii – oglinda, simbol fundamental al conștiinței umane, element omniprezent în construcția evocării istorice, pe multiple paliere de semnificație.[3] Într-adevăr, Alice Botez utilizează strategii textuale plurisemiotice, înțelegând că replicile nu pot comunica total decât cu ajutorul elementelor aparținând altor paradigme semnice (mimica, gestualitatea, costumul, obiectul scenic și proxemica), într-un spectacol polifonic, tinzând spre ceea ce Anne Ubersfeld numea *practică semiotică totalizantă* și *semn printre semne* (Ubersfeld: 58). Ilustrând simbolismul deghizat al lui E. Panofski, penetrând cu o forță iradiantă asupra întregului text, oglinda trimite la semnificații multiple, necesitând lecturi concentrice și chei de lectură adecvate (Panofsky 1999). Unele dintre ele sunt oferite cu generozitate de autoare,

[1] Dramaturgii asupra cărora se oprește Florin Faifer sunt Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Paul Everac, Ion Omescu, Teodor Mazilu, Tudor Popescu, Dumitru Solomon, Ion Băieșu, D. R. Popescu, Marin Sorescu și Matei Vișniec.

[2] Mai multe detalii depre creația complexă a lui Constantin Bulat în Botez, Grigorescu, Ionescu 1976.

[3] Pentru problematica simbolismului oglinzii, al luminii și întunericului, Biedermann 2002, Dicționar de simboluri 1995, Dicționar 1995.

în *Prolog,* didascaliile supradimensionate și comentariile finale, altele însă provoacă cititorul, deja bulversat de iconomia unui text în care unitatea de concepție e măiestru camuflată în forma unui fals fragmentarism. „Am așezat restituirea aceasta sub semnul oglinzii – al dioptrelor – oglinda ca simbol pentru problematica spiritului modern postmedieval", declară Alice Botez în prolog, cu trimitere imediat către *Metafizica* lui Dimitrie Cantemir, operă scrisă la 1700, publicată pentru prima dată în românește în traducerea lui Nicodim Locusteanu în 1928 (Cantemir 1928) și recenzată de Alice Botez în „Vremea" din 1 decembrie 1940 (Botez 1940). Obsesia pentru semnul – oglindă o regăsim printre preocupările scriitoarei cu mult înainte de *Dialogul la Zidul Caucazian*, în *Cartea realităților fantastice,* jurnalul scris între 1937-1938. Și prietenii din grupul „Criterion" (Alexandru Dragomir și Mircea Vulcănescu) nuanțează în repetate dezbateri filosofice problematica oglinzii, a lumilor interioare, posibile, a virtualităților, influențați fiind de prelegerile cursului de metafizică al lui Nae Ionescu.

Întreaga piesă e construită având ca fundament scenic al atmosferei tensionate o replică antinomică a scenei circulare imaginată de Ion Sava în *Teatrul rotund* (Faifer 2010a: 115): „Podium de forma unei calote sferice, ușor înălțat, la care se ajunge prin două rânduri de trepte așezate față în față. Jumătatea posterioară a calotei are suprafața accidentată, astfel că personajele, care vin din această parte, apar și dispar alternativ. Scenele se desfășoară în aripa superioară a calotei. Un cadru lucios, metalic înconjoară podiumul, având rol simbolic: este dioptra sau oglinda propriei conștiințe. Întreaga desfășurare este pusă astfel sub semnul oglinzii. Aici se reflectă evocările și gândurile care bântuie închipuirea Prințului. Cadrul este astfel așezat, încât să oglindească personajele chiar puțin mai înainte de apariția reală a actorilor în scenă". (Botez 1975: 18)

Semnalizările alegorice ale oglinzii, acest spațiu al limpezirilor morale, se amplifică permanent pe parcursul textului. În cadru apar și dispar, încremenesc și se rotesc succesiv sau simultan, imagini ale personajelor, cu grade diferite de claritate, sub- sau supradimensionate, „învălmășeală de umbre", zone luminate alternativ, tablouri celebre, ipostaze ale personajului principal la vârste diferite. Al doilea călător, Filip Solitarul, poartă la gât o oglindă de aramă, „oglinda morții, crescută încă din naștere", multiplicată apoi și de către celelalte personaje, ca purtătoare a „memoriei faptelor bune, ca pază a minții și a gurii". Atitudinea Prințului e una contrastantă, refuzând inițal oglindirea, de teama judecății instanței superioare, ajungând apoi la conștiința propriei superiorități: „Și, mă rog, ce mai vezi în ea ? Poate că nu numai cele bune și cele rele, deodată chiar, sau unele după altele! Lumea toată însă, odată și raiul, și iadul; și cele văzute cu ochii trupului, și cele văzute doar cu ochii minții, când vederea este bună!" (Botez 1975: 76) Pe un alt palier al metaforei, dioptra trimite la categoria cărților de comportament, scrise fie sub forma unui dialog, fie structurate pe capitole, devenite o tradiție în aria culturală a Bizanțului, seria fiind inițiată de același Philippos Monotropos (Al doilea călător) ca normative ale vieții morale. Alice Botez construiește un supracod dramatic al dioptrei și personajelor, suprapunând triunghiurile actanțiale ale lui Anne Ubersfeld (triunghiul activ, cel psihologic și cel ideologic) (Ubersfeld 1999), într-un echilibru în care actanților li se atribuie o încărcătură suplimentară de semnificații, explicitată, de exemplu, pentru același Filip Solitarul, în Nota 20c: „Ca personaj al evocării, Filip Solitarul nu numai că reprezintă direcția teologică, dar se constituie ca o voce acuzatoare. Rolul său este dublu: amintește eroului abaterile sale de la concepțiile scolastice, dar, mai ales, susține, întreține și agravează starea de limită a unui om bolnav de moarte, care continuă să lupte pentru s-și împlini un ideal de viață – ca atare, polarizează tensiunea tragică – la celălalt pol fiind vocile antagoniste stimulatoare – ale faptei și eroismului. "(Botez 1975: 97)

Personajele, majoritatea denominate categorial (Recitatori, Primul și Al Doilea Călător, Măscăriciul, Secretarul, Augurii, Alanii, Ostașii, Femeile medee, Bătrâna) sunt puternic reliefate prin respirația amplă a replicilor în alternanță cu replici scurte, întrerupte brutal de

indicații scenice și regizorale. Cuvântul rostit e în opoziție cu pantomima, într-un spațiu din ce în ce mai aglomerat sonor, într-o agresivitate continuă, redundante, augumentate de suprafața reflectantă a oglinzii: „acțiuni mimate, proprii epocilor diverse, combinate până la absurd și grotesc, mișcări de grup transformate în revoltă și iconoclastie, legăminte, serenade, învestituri, judecăți, lupte corp la corp, [...] pași, galop de cai, zăngănit de arme; toate aceste zgomote, deși depărtate, fiind declanșate deodată, formează un vacarm difuz, sâcâitor. Din timp în timp, țâșnește ca dintr-un mecanism brusc defectat unul sau altul din zgomotele indicare, asurzitor." (Botez 1975: 21).

Disoluția limbajului (prin incipit-uri lăsate în suspans, prin ignorarea partenerului de dialog, prin trecerea bruscă pe un alt plan de comunicare), rostirile cu înfloriturі, sintaxa arhaică, frazarea melopeică, incantatorie: „La plânsul neplânsul, la prohodul jertfelor, aduceți-mi-l voi, străbuni voievăzi, și tu, cel dintâi cernitule bazileu, și tu, netihnit părinte, care pe acesta l-ai ales și cu neizbăvită solie mi l-ai împovărat și mi l-ai dat de bărbat, iar eu i-am născut pe fiii noștri din os de domn și de bazilei. Pe acesta, acum amurgitul, chemați-l, pe pribeagul și unsul vostru cu taina neodihnei și cu hainul dor al patriei împovărați-l ! Cu tărie neîncepută încercați-l." (Botez 1975: 28), plăcerea provocării personajelor și a lectorilor prin ghicitori existențiale: „Două haine am, una largă, o îmbrac ușor, nu se rupe, nu se strică, nu se murdărește, mă pot îndoi din șale, pot face temenele, mă pot tăvăli și orice aș face duce la tăvăleală, alta strâmtă, o păstrez în dulap pentru zile mari sau pentru una anume, în sfârșit, mereu mă codesc s-o îmbrac, și, dacă ar fi după mine, n-aș îmbrăca-o niciodată. Ce e una și ce e alta ?" (Botez 1975: 24), integrarea în textul piesei a unor fragmente din cărțile lui Dimitrie Cantemir[4], selectate, prelucrate și rostite în opoziție de către cele două grupuri de recitatori, iată doar câteva stratageme care imprimă piesei de teatru un suflu modern. Inter-relaționarea personajelor e favorizată și de o subtilă reglare a distanțelor în jocul scenic, repere simbolizatoare prin excelență, apropierea și depărtarea interpersonală și față de spațiul circular al oglinzii fiind semne relevante care completează replicile.

Unitatea de spațiu a evocării istorice e completată de unitatea de timp („o zi de la începutul lunii septembrie"), însă răsfrângerile în oglindă includ și factorul temporal. Actanții se întorc mereu în epoci diferite, „ca o invazie a timpului subiectiv" și o ilustrare elocventă a sfâșierii lăuntrice a Principelui, prin vestimentație specifică și aceesorii, îmbinând contrarii: „Vor apărea împreună, în sfidătoare înțelegere sau în admisă adversitate: călugări sfrijiți, jegoși, alături de luptători de circ, aruncători cu discul atletici, goi; filozofi și cavaleri rătăcitori; prelați, cărturari, purtând însemnele profesiei lor, alături de clovni și acrobați, curtezane, hangițe, mercenari. Costume de asemenea strident opuse, îmbinând somptuozitatea până la luxură cu sărăcia până la mizerie, strălucirea cu goliciunea. […] Se poate face uz cu profuziune de accesorii: cape, spade, arme, flamuri, steaguri, cupe, icoane, halebarde, platoșe, instrumente, instrumentiști, muzică diversă – când armonizată, când nesincronizată (poate fi chiar Bach după Schönberg… sau simultan. Sau forme muzicale proprii epocilor, muzică compusă de Prințul însuși, sau zgomote concrete, muzică sincopată, la liberă alegere și inspirație)." (Botez 1975: 21)

Alice Botez își pune personajele în posturi de evaluare și autoevaluare, prin raportarea permanentă la sine, în dioptra conștiinței și la ceilalți. Între dramele inspirate de istoria națională („trepte spre paroxism", „istorii încrâncenate") și legendele tragice („intensitate pe margini de abis") (Faifer 2010b), evocarea istorică se detașează printr-un spectaculos balans al imaginarului. Recurgând la procedee romantice verificate (situații-limită, travestiri, tirade), autoarea recontextualizează masca, prin excelență element de invocare a protecției divine

[4] *Sacrosantae scientiae indepingibilis imago, Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea, Loca obscura in catechisis, Monarchiarum phisica examinatio, Hronicul vechimii româno-moldo-vlahilor, Istoria ieroglifică.*

(Pandolfi 1971) şi alegorie a diferitelor tipuri umane.[5] Cu trimitere explicită la *Istoria Ieroglifică*, chipurile pe care le poartă Măscăriciul (inorogul, corbul şi camilopardalul) distanţează, sau, dimpotrivă, apropie personajele de drama Principelui, recunoscută sau nu.

Din păcate, analiza noastră e limitată doar asupra textului dramatic publicat; textul performat lipseşte, deoarece, până în acest moment, nimeni nu a reuşit punerea în scenă a *Dialogului la Zidul caucazian*. Totuşi, chiar în absenţa contextualizării scenice, a relaţiei directe cu dintre text şi spectator, o analiză semiotico-pragmatică, după modelul actanţial al lui Greimas (Greimas 1975), ar fi posibilă, având în vedere abundenţa marcatorilor lexicali şi didascaliile cuprinzătoare, totul convieţuind într-un limbaj specific, cu modalităţi proprii de funcţionare.

Jurnalul- Cartea realităţilor fantastice ne apare acum ca o aglutinare a unor coordonate ideatice de autentică esenţă mistică, recognoscibile în toate celelalte scrieri. Comparativ cu alte jurnale, scrise în aproximativ aceiaşi ani, de exemplu, cele ale prietenilor criterionişti Mircea Vulcănescu, Mircea Eliade, Jeni şi Arşavir Acterian, volumul nu respectă convenţiile acestui tip de scriitură diarică, ci se constituie într-o meditaţie subtilă asupra posibilităţilor fiinţei umane de a purta o luptă permanentă între bine şi rău, între întuneric şi lumină. Practic, jurnalul limpezeşte un destin de excepţie, aflat la confluenţa între două epoci culturale incompatibile, un drum ascensional al unei singurătăţi interiorizate, al cărui reflex salvator al izolării vădeşte un instinct neabătut al suferinţei. Lumea căreia i se abandonează Alice Botez e una compozită, un spaţiu de realităţi aparte, fantastice, o irealitate, un loc al contrastelor şi a antinomiilor, locuinţă a unei conştiinţe superioare. Izolarea, ca o consecinţă a suferinţei de a nu şti cine eşti, denotă cu asupră de măsură ceea ce Nae Ionescu numea „necesitatea omului de a se evada”(Ionescu 1991: 170), reflexivul accentuând dramatismul efortului de sublimare a materiei, de întoarcere la o obârşie revelatorie.

Lumea lui Alice Botez concentrează o sumă de elemente, indici ai căutării dinamice şi devoratoare : un amestec de legendă şi basm, de ireal şi real, de sacru şi profan, de imaterial şi material; întregul cosmos personal e construit prin reveniri succesive, prin treceri ale pragului şi chemări spre *altă lume*, iar unul din cele mai necesare gesturi în iconomia simbolică a trecerii este cel de a deschide poarta spre un *dincolo* sau *dincoace* în oglindă.

Dacă în primele pagini ale *Jurnalului* lumea pare informă, asemenea unui neant biblic în care „toate tăceau ca la început”, treptat spaţiul se transfigurează, căpătând alt fel de dimensiuni. O lume recompusă, în care opoziţia aici / acolo se metamorfozează cu agresivitate în perechea durere / fericire şi apoi translează în dubletul întuneric / lumină, definitoriu pentru comprehensiunea evoluţiei spirituale a ucenicei lui Nae Ionescu.

Alice Botez construieşte o lecţie esenţială, în prim-planul căreia se luptă, rând pe rând, renunţarea la identitate şi supunerea oarbă cu orgoliul motivat. Cromatica explicită e agresiv-simbolică, fundamentată pe un intertext religios, comun sistemului semiotic al mitologiilor europene şi creştinismului ulterior.

Tentaţia de a citi *Jurnalul* printr-o grilă hermeneutică tranşant-duală, în care lumina reprezintă divinitatea, biruinţa spiritului asupra materiei, cunoaşterea, comuniunea cu sacrul, înţelepciunea, şi, în opoziţie, întunericul – haosul, depărtarea de Dumnezeu, limită a cunoaşterii[6], este foarte mare, însă devine absolut necesară o exigenţă sporită, dublată de fine nuanţări, pentru a nu cădea în ispita lecturii facile etichetate din start. Vom vedea că cele două elemente primordiale se substituie reciproc sau se combină în felurite proporţii, iar rezultatul e o lume definitiv interiorizată şi personalizată de o singurătate revelatorie.

Atmosfera creată de alternanţa aleatorie a non-culorilor pune o mare problemă de receptare cititorului grăbit şi neobişnuit cu stilul repetitiv şi greu de urmărit la o primă lectură.

[5] O analiză pertinentă şi complexă a măştilor animaliere din opera cantemiriană în Creţu 2013.
[6] Cf Biedermann 2002, Chevalier, Gheerbrant 1995, Dicţionar 1995.

Însă o reluare a textului relevă impulsurile contradictorii ale scriiturii, căci albul şi negrul îşi schimbă adesea între ele semnificaţiile iniţiale : „imagini infernale, negre, înlocuiau imagini pure, paradisiace sau invers. Nici o lumină între cele două, aşa că trăiai un film înţesat de vrăji".

Lumina este cea care favorizează desprinderea de cotidian, de imediatul limitat, condiţie a transfigurării spirituale, a înălţării în împărăţia biruinţei. Fâşiile de lumină adăpostesc harfele cereşti din coardele cărora „se împrăştie armonii în împărăţia eternelor lumini". Semnele acestei lumi sunt în permanentă mişcare, fărâmiţare şi redimensionare, „cercul de foc purificator" se sparge în „văluri de raze pe pînza întunericului", adunându-se înapoi în „tăios cerc de lumină", în mijlocul căruia e „viaţa lui Dumnezeu".

Prezenţa explicită a lui Dumnezeu motivează şi salvează o arhitectură a lumii, care, sub presiunea forţelor întunericului, ajunge în pragul nopţii apocaliptice o mare de umbre, posedate de un mister demonic. Sustragerea din *întunericul cel mai dinafară*, locul în care *libertatea umbrelor era imensă şi fantezia lor drăcească*, va consta într-un efort de asumare a unui pelerinaj personal, mai întâi înfruntând propriile temeri între spaţiul de trecere dintre lumi, o primejdioasă apă lată şi neagră care, la fel ca în basme, la întretăierea dintre Lumea Albă şi Tărâmul celălalt, *nu curgea, nu se usca, nu se încreţea, nici nu trăia, nici nu palpita*, caracteristici ce o fac pe Alice Botez să retrăiască acut o viziune având în centru faţa smolită a satanei.

Refugiul în oniric este iluzoriu, utopic, lumea din vis păstrând caracteristicile increatului : *nu era căldată nici de apă şi nici de aer, nici de lumină şi nici de întuneric*, la mijloc de Rău şi Bun, pe muchia incertitudinii ontologice.

Odată ce visele negre, posedate şi posesive, sunt înlăturate, călătoria iniţiatică începe în mijlocul neamului de oameni legendari, nenumiţi, dar călăuze sigure pe drumul cunoaşterii, întrucât unul din uriaşi îşi ridică o grădină de lumină. Următorul refugiu din faţa unei himerice linişti, bântuită de măşti negre care capătă viaţă proprie din spaimele celorlalţi, va fi o frenetică apă argintie, o oglindă ce reflectă *prea strălucitoarea lumină de lună*.

Popasurile pe care călătoarea le notează cu bogăţie de amănunte în *Jurnalul* său sunt tot atâtea spovedanii, tot atâtea căderi şi ridicări, o metanoia permanentă. Perspectivele plurale trădează totodată un stil existenţial propriu, o singurătate căutată şi provocată. În lumea de irealităţi mai reale decât realitatea concretului zilnic, eroina visează la perfecţiune, aspiră la o topire în înaltul luminii.

Dramatismul este accentuat de oximoronice *lumini întunecate*, deznodământul amânat al luptei fiind devastator pentru declarata dependenţă de lumină a autoarei. Întunericul însuşi are viaţă proprie, însă drumul lui e, inevitabil, înclinat spre autodistrugere, scriitoarea acumulând o întreagă serie gradualizată de verbe : *se fluidizează, se călătoreşte, tremură, plânge, se chinuie*, realizând, în completare, un superlativ asemănător biblicului *întuneric cel mai dinafară : şi mai întunericul*.

Izbăvirea din acest labirint kafkian se poate realiza doar prin lupta cea bună, prin purcederea în frumoasa călătorie în lumea harului. Aici nu mai regăseşti nimic din fiinţa lucrurilor obişnuite, deoarece aici invadează legenda, şi mitul, şi visul, tot atâtea coordonate ale ruperii de materie. Spaţiul sacralizat nu e, însă, suficient, singur, ci are nevoie de participarea voluntară a spiritului, iar Alice Botez se apără de ameţitoarea catastrofă – „prăbuşirea a toate în negrul adânc" prin contemplarea luminii celei neînserate, prin rugăciune : „ruga era simplă, te dăruieşti râzând de iluzia suferinţei, dar trebuie să calci suferinţa cu dureri de carne omenească".

Războiul dintre alb şi negru continuă pe tot parcursul *Jurnalului*. Sunt zile (şi nopţi, ca să respectăm convenţia dualităţii propusă de la început) în care biruinţa pare să aparţină, pe rând, ambelor tabere : razele de lumină ţes un joc geometric, la exterior se pierd în întuneric, dar în miez rămân egale cu ele însele.

În-fiinţarea are drept rezultat o anti-lume, o înscenare a unei piese de teatru cu umbre drept personaje: „şerpi, dâre negre, sparte, lucioase, căscate în pereţi, drumuri fatidice destinate anume pentru straniul mers al umbrelor”, cu acelaşi decor haotic în care elemente ale unei naturi potrivnice fac schimb de roluri cu elementele arhitecturale : dealuri, văi, cripte, prăpăstii, şuvoiuri de ape, goluri negre şi rotunde, ploaia şi noroiul ce desfăşoară pe caldarâm, într-o oglindă deformată, un film în alb şi negru, grote frământate cu mâna din întuneric.

Căutările esenţializate îşi găsesc un liman în momentul în care lumina sacralizantă îşi demonstrează puterea, lăsând peste tot semne ale permanenţei divine. După drumuri întortocheate şi eforturi de rupere de materie, de refugiu în spiritual şi de înţelegere a iluminării, universul lui Alice Botez sparge monotonia cromatică printr-un contrast calitativ puternic; cu o privire de ansamblu, din toată lumea rămâne doar o pictură cu lalele roşii, esenţa vieţii fantastice din lucruri.

Biruinţa luminii se arată definitivă, spaţiul şi timpul se reaşează pe temelii statornice, drumul zbaterilor şi al căutărilor a găsit o cale de ieşire : „ceea ce se întâmpla erau numai felurile în care mă gândea pe mine Dumnezeu”.

La aproape zece ani de la încheierea corpului principal al *Jurnalului,* în 1946, pelerinajul lui Alice Botez pare să se fi încheiat. Tendinţele autodistructive au dispărut, câmpurile semantice păstrează acum echilibrul câştigat cu greu. Lumina a devenit rezistentă, fie şi în oglindă, la capătul suferinţelor. Fără a-şi diminua receptivitatea şi reverberaţia tristeţilor existenţiale, autoarea poate să declare, cu o linişte aparentă : „Nimic nu mă doare”.

Neschimbată însă rămâne singurătatea, ca temelie indestructibilă, neschimbate chemarea luminii şi tentaţia întunericului, drumul întortocheat, pelerinajul căutărilor, simboluri pregnante ce răzbat din întreaga operă literară, fascinantă şi greu de închis în limite ale interpretării. Scriitoarea Alice Botez ne oferă numeroase demonstraţii ale tehnicilor şi strategiilor stilistice moderne: multiple chei de lectură, cu scopul declarat de a facilita o decriptare a textului, intertextualitate, alegoria labirintului şi a oglinzii, tehnica dedublării, toate părţile componente fiind deopotrivă interesante şi uluitoare prin forţa de sugestie, prin corespondenţele stabilite, prin volumul copleşitor de date pe care îl înmagazinează, făcând nejustificată tăcerea sub care critica literară a trecut, până acum, aceste scrieri.

Bibliografie

Acterian 1991: Jeni Acterian, *Jurnalul unei ființe greu de mulțumit*, București, Editura Humanitas.

Biedermann 2002: Hans Biedermann, *Dicţionar de simboluri*, I, Traducere din limba germană de Dana Petrache, Bucureşti, Ed. Saeculum I.O.

Botez 1940: Alice Botez, *Pretexte: cărţi şi oameni*, „Vremea”, 1 decembrie 1940.

Botez 1975: Alice Botez, *Dioptrele sau Dialog la zidul caucazian. Evocare istorică,* Bucureşti, Editura Eminescu.

Botez 2001: Alice Botez, *Cartea realităţilor fantastice. Jurnal,* Ediţie îngrijită de Fabian Anton, Bucureşti, Editura Curtea Veche.

Botez, Grigorescu, Ionescu 1976: Alice Botez, Dan Grigorescu, Radu Ionescu, *Constantin Bulat*, Repere de Margareta Sterian, Bucureşti, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România.

Cantemir 1928: Dimitrie Cantemir, *Metafizica*, traducere de Nicodim Locusteanu, Prefață de Em. C. Grigoraș, București, Editura Ancora.

Chevalier, Gheerbrant 1995: Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri, Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Coordonatori Micaela Slăvescu, Laurenţiu Zoicaş, traducători Daniel Nicolescu, Sanda Oprescu, Micaela Slăvescu, Doina Uricariu, Victor-Dinu Vlădulescu, Olga Zaicik, Laurenţiu Zoicaş Vol. II, E – O, Bucureşti, Ed. Artemis.

Creţu 2013: Bogdan Creţu, *Inorogul la porţile Orientului. Bestiarul lui Dimitrie Cantemir. Studiu comparativ*, vol. I-II, Iași, Editura Institutul European.
DGLR 2004: *Dicţionarul general al literaturii române*, vol. I, A/B, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic.
Dicționar 1995: *Dicţionar biblic,* Societatea Misionară Română, Traducători Liviu Pup, John Tipei,Oradea, Editura „Cartea Creştină".
DRC 1967: *Dramaturgie română contemporană*, Prefață și note de Valeriu Râpeanu, vol. I, București, Editura Tineretului.
Eco 2009: Umberto Eco, *De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn şi interpretare*, Traducere de Ştefania Mincu, Iași, Editura Polirom.
Ionescu 1991: Nae Ionescu, *Curs de metafizică*, Ediţie îngrijită de Marin Diaconu, Bucureşti Editura Humanitas.
Faifer 2010a: Florin Faifer, *Incursiuni în istoria literaturii dramatice românești. Regăsiri*, Ediția a III-a, revăzută și adăugită, Iași, Editura Universitas XXI.
Faifer 2010b: Florin Faifer, *Incursiuni în istoria teatrului universal (de la origini până la Renaștere), Theatrum mundi*, Iași, Editura Timpul.
Greimas 1975: A. J. Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, Traducere și prefață de Maria Carpov, București, Editura Univers.
Manolescu 2008: Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45.
Pandolfi 1971: Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. II, Traducere din limba italiană și note de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, București, Editura Meridiane.
Panofsky 1999: Erwin Panofsky, *Arhitectura gotică și gândirea scolastică,* Traducere și note de Marina Vazaca, Cu o postfață de Sorin Dumitrescu, București, Editura Anastasia.
Sorohan 2014: Elvira Sorohan, *Salon literar cu prozatori contemporani români și străini (concert de închidere),* Iași, Editura Junimea.
Ubersfeld 1999: Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Iași, Editura Institutul European.

Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE).

This work was cofinaced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network.

THESES AND ANTITHESES IN THE LINGUISTIC WORKS OF ION HELIADE-RĂDULESCU

Andreea-Sabina NAPEU
University of Piteşti

Abstract: Ion Heliade Rădulescu, one of the most remarkable personalities in the Romanian culture, was considered the creator of the modern grammar due to his involvement in the process of reinforcing the canons of the literary language. Moreover, all his linguistic contributions were related to his strong interest in developing the modern Romanian language.

Keywords: linguistics, modernization, Italian influence, neologism, Romanization.

1. Personalitatea culturală a lui Ion Heliade Rădulescu

Personalitatea culturală a lui Ion Heliade Rădulescu (1802-1872) a cunoscut mai multe direcții. Astfel, el a fost scriitor, filolog, traducător, gramatician-lingvist, jurnalist, dar și membru fondator al Academiei Române, fiind primul președinte al acesteia în perioada 1867-1870. De-a lungul timpului, acesta s-a bucurat de numeroase aprecieri; a fost considerat de George Călinescu „a doua mare personalitate, după Dimitrie Cantemir” (Călinescu, 1988, p. 131).

Ion Heliade Rădulescu și-a pus amprenta asupra evoluției culturii românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea, prin încercările sale de a se implica în numeroase domenii (literatură, gramatică, lingvistică, jurnalism), investind în acest sens toate resursele de care dispunea. Martor al evenimentelor celei mai importante epoci din istoria românilor, acesta a pus bazele culturii românești prepașoptiste prin pasiunea sa pentru cunoaștere, prin puterea sa de muncă, prin inteligența recunoscută de criticii vremii, prin ideile inovatoare pe care le avea, dar, mai ales, prin credința că trebuie să îndeplinească un rol în istoria românilor: acela de „mare cărturar” (Heliade Rădulescu, 1973, p. 7), după cum însuși se caracterizează. În ceea ce privește domeniul literaturii, el devine un întemeietor al curentului romantic românesc, scriind proză și poezii, cu conținut satiric. Pentru contribuția în acest domeniu, Bogdan Petriceicu Hasdeu îl numește „părintele literaturii române” (Rosetti, Gheție, 1969, p. 7). În plus, prin traducerile din Alphonse de Lamartine, Jean de La Fontaine, Nicolas Boileau, Friedrich Schiller și George Gordon Byron, Ion Heliade Rădulescu aduce în atenția publicului românesc operele din literatura occidentală. Prin activitatea filologică, acesta a contribuit la dezvoltarea limbii literare în secolul al XIX-lea. Mai mult decât atât, a fost fondatorul primului ziar din Țara Românească – *Curierul românesc*. Așadar, numele său este legat de numeroase realizări care au dus la dezvoltarea culturii și literaturii românești.

2. Orientarea lingvistică până în anul 1841

Cercetările limbii din secolul al XIX-lea făceau referire la problema modernizării și unificării acesteia. *Gramatica românească* a lui Ion Heliade Rădulescu, care circula sub formă de manuscris încă din anul 1820, și care a fost tipărită la Sibiu în anul 1828, a fost redactată după modelul gramaticii lui Charles-Constant Le Tellier. Gramatica lui Heliade dezvolta problemele legate de normarea limbii române literare, îndreptându-se către unitatea limbii și îmbogățirea lexicului. Normarea limbii reprezenta un factor esențial pentru evoluția

acesteia. În această direcție, Heliade considera că, la baza unificării limbii române literare, stau textele religioase, demontând astfel toate ideile care circulau în epocă și respingând încercările latiniștilor, care impuneau un model abstract. În accepțiunea lui Heliade, una realistă, de altfel, calea prin care se poate realiza unificarea limbii române este adoptarea unui model concret de limbă scrisă: limba textelor religioase din secolul al XVIII-lea, care era mai unitară. Îmbogățind această limbă veche prin derivare și împrumuturi din limba latină, dar și prin valorificarea elementelor din limba vorbită, Heliade își aduce contribuția la unificarea limbii literare.

Ideile lui Heliade referitoare la normarea limbii se regăsesc mai ales în corespondența purtată cu Costache Negruzzi. În demersul de îmbogățire a limbii, Ion Heliade Rădulescu se bazează pe următoarele principii: „dreptul cuvânt, armonie și energie" (Heliade Rădulescu, 1073, p. 85), așa cum reiese dintr-una din scrisorile către Negruzzi, din anul 1836. Pe de o parte, primul principiu aparține raționalismului, iar pe de altă parte, următoarele două aparțin esteticului. Astfel, dreptul cuvânt determină romanizarea cuvintelor împrumutate, armonia impune respectarea criteriilor estetice în modificarea formei cuvintelor, iar energia presupune evitarea formelor lungi ale cuvintelor. Prin îmbinarea raționalismului și a esteticului, Ion Heliade Rădulescu încearcă să creeze o limbă „corectă și perfectă" (Heliade Rădulescu, 1973, p. 104), după cum însuși îi mărturisea lui Costache Negruzzi într-o altă scrisoare din anul 1838.

Încă din *Prefața Gramaticii românești* se supun atenției câteva idei care îi aparțineau lui Heliade, referitoare la problema ortografiei, pe de o parte, dar și la problema îmbogățirii vocabularului, pe de altă parte. Se remarcă simpatia teoreticianului pentru alfabetul latin, cu mențiunea că acesta nu propune înlocuirea efectivă a alfabetului chirilic, ci simplificarea acestuia prin reducerea numărului de slove chirilice la 29. Acest demers a reprezentat prima fază spre înlocuirea alfabetului chirilic cu cel latin, fapt care s-a concretizat în anul 1836.

Referitor la problema îmbogățirii vocabularului, studiul neologismelor ocupă o parte importantă în *Prefața* gramaticii, precizându-se că introducerea în limbă a acestor cuvinte noi se datorează necesității culturale; cu alte cuvinte, o limbă bogată este mai interesantă și mai plăcută, iar dezvoltarea diferitelor domenii din știință obligă îmbunătățirea vocabularului cu termeni specifici. Totodată, în *Prefață* se subliniază faptul că îmbogățirea vocabularului se realizează prin două mijloace: formarea cuvintelor prin mijloace proprii și împrumutul din alte limbi. Heliade susține prezența cuvintelor împrumutate, prin introducerea de termeni din limba latină sau din alte limbi romanice, precizând în același timp că aceste împrumuturi trebuie făcute cu măsură, fiind folosite acolo unde este cu adevărat nevoie. Astfel de propuneri făcute de Heliade au fost confirmate de evoluția ulterioară a limbii. Prin problemele prezentate în *Prefața* lucrării de gramatică din anul 1828 se confirmă faptul că Ion Heliade Rădulescu încearcă să creeze o limbă unitară, care să fie utilizată în diferite domenii culturale, lingvistice și științifice.

3. Tendințe de modernizare (occidentalizare) a limbii române după anul 1841

După ideile sintetizate în gramatica de la 1828, începând cu anul 1840 se conturează preferința lui Ion Heliade Rădulescu pentru italienism, fapt care a reprezentat începutul celei de-a doua perioade a activității sale lingvistice. Astfel, apare lucrarea *Paralelism între limba română și italiană*, o lucrare începută în anul 1832, care a fost publicată în *Curier de ambe sexe* în perioada 1840-1842, prin intermediul căreia Ion Heliade Rădulescu își valorifică ideile italienizante. De altfel, tendința către italienizarea limbii române apare la Heliade încă din *Prefața* gramaticii din anul 1828, unde acesta spune că limba română trebuie să „semene întru toate cu cea italienească" (Heliade Rădulescu, 1973, p. 30). Aceste idei care susțin direcția italienistă reprezintă, de fapt, un alt pas către relatinizarea limbii, care a început în secolul al

XVIII-lea în Transilvania. Heliade este astfel un continuator al procesului de regenerare a culturii românești și de modernizare a limbii, proces început de reprezentanții Școlii Ardelene încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea.

Pentru a demonstra apropierea dintre cele două limbi, româna și italiana, Heliade publică partea a II-a a *Paralelismului* în anul 1841, intitulată *Forma sau gramatica acestor două dialecte*; acesta susține că aceeași gramatică stă la baza ambelor dialecte, însă pierde din vedere faptul că cele două limbi sunt diferite din punct de vedere al substratului, al istoriei și al culturii.

În anul 1841 apare *Prescurtare la gramatica limbei româno-italiene*, care se ocupă strict de morfologie și ortografie și care detaliază modalitățile de italienizare. În ceea ce privește morfologia, aceste tendințe italienizante sunt evidente, unele elemente prezentate în *Gramatica românească* de la 1828 fiind reluate, însă, sub aspect diferit. Aceste modificări vizează substantivele, care sunt grupate acum în cinci declinări, verbele, care sunt prezentate mai detaliat, dar și pronumele. Influența italiană se regăsește cu precădere în forma termenilor gramaticali, modificată după model italian. Referitor la ortografie, definită de Heliade ca fiind „arta de a scrie drept, după regule priimite de dreptul cuvânt și după însușirile unei limbe” (Heliade Rădulescu, 1980, p. 455), în capitolul consacrat acesteia, se enumeră reguli care susțin acum noua concepție italienizantă a autorului.

Ion Heliade Rădulescu este considerat un reprezentant al italienismului extremist, iar tendința italienizantă se manifestă în special în ultima perioadă a activității sale, perioadă în care italienismele se regăsesc din ce în ce mai mult în scrierile sale, mai ales în traducerile pe care le realiza. Italienismul începe să fie exagerat, devenind astfel o reacție la alte manifestări latiniste; așadar, Heliade credea că limba română se mai aseamană cu limba latină doar prin prisma lexicului, gramatica fiind diferită.

4. Concluzii

Activitatea lingvistică a lui Ion Heliade Rădulescu a avut un impact asupra întregului proces de unificare a limbii române. Importanța acestei activități constă în faptul că a consolidat normele limbii literare, în primă fază, bazându-se pe modelul textelor religioase, un model unitar; mai mult decât atât, toate încercările de modificare a limbii erau respinse cu vehemență. Astfel, în prima parte a activității sale, autorul considera că, prin îmbogățirea și prelucrarea limbii vechi, se va crea o nouă limbă cu ajutorul căreia se va putea comunica nemijlocit în toate domeniile culturale, științifice și lingvistice. Prin încercarea de a crea aceasta limbă folosind elemente vechi, tradiționale (limba din cărțile bisericești, cuvinte din diferitele dialecte populare) care se îmbină cu elementele inovatoare (neologismele), Ion Heliade Rădulescu deține un rol hotărâtor în această etapă de modernizare și unificare a limbii române literare.

A doua etapă a activității sale lingvistice continuă procesul de modernizare a limbii prin apropierea lui Heliade de italienism. Astfel limba acestuia cunoaște o evoluție clară, de la vocabularul popular din Muntenia, la neologismele italiene. Teoretizările italienizante, duse la extrem, dar și încercările autorului de a le pune în practică, au subliniat încă o dată faptul că modernizarea limbii române era un lucru necesar. Așadar, Ion Heliade Rădulescu, un creator al gramaticii românești moderne, a contribuit la dezvoltarea, unificarea și modernizarea limbii române literare prin ideile sale inovatoare, fapt care a determinat apariția unui adevărat moment Heliade în cultura noastră românească.

5. Bibliografie

Călinescu, 1988 – Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, București, Editura Minerva.

Costinescu, 1979 – Costinescu, Mariana, *Normele limbii literare în gramaticile românești*, București, Editura Didactică și Pedagogică.

Diaconescu, 1974 – Diaconescu, Paula, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne, Partea I-Probleme de normare a limbii române literare moderne (1830-1880)*, București.

Heliade Rădulescu, 1973 – Heliade Rădulescu, Ion, *Scrieri lingvistice*, ediție și studiu de Ion Popescu-Sireteanu, București, Editura Științifică.

Heliade Rădulescu, 1980 – Heliade Rădulescu, Ion, *Gramatica românească*, ediție și studiu de Valeria Guțu-Romalo, București, Editura Eminescu.

Rosetti, Gheție, 1969 – *Studii de istoria limbii române literare-secolul XIX*, studiu de Al. Rosetti și Ion Gheție, București, Editura pentru literatură.

THE 1956 DEBATE. SUBVERTING THE PRIMACY OF THE TEXT?[1]

Viviana IACOB
University of Bucharest

Abstract: the article presents a series of stage adaptations for Shakespeare's "As you like it" in order to show how the 1956 debate on "retheatricalizing the theatre" impacted theatre practice in Communist Romania. Shakespeare's play is seen here as a case study with the potential to outline the process of adapting classical texts to socialist realist performance rigors and to act as a conduit for transforming Stalinist theatre culture after 1956.

Keywords: socialist realism, theatricality, cultural adaptation, Shakespeare.

Theatre in Romania during the late 1940s and early 1950s, at the height of socialist realism, featured a naturalist stage design minutely reproducing the life and historical context of the play. Like a photograph, the set design had to have the value of a document that would instantly give the audience a clear idea about the time and place of the play as well as enforcing an ideologically sanctioned framework of interpretation. A classical play production had to be self-referential. All the needed information for the public to understand the drama from a Marxist point of view had to be contained within it. Even though with the great classics of dramatic literature the process of cultural adaptation started with the translation stage, the reshaping was completed and took full form only in performance.

Theatre performances had to have an "activizing result"[2] and much of this goal was accomplished through directing and stage design. Art had to inform and engender action not reflection or contemplation. The author of the performance was the playwright and the task of the production team (actors, directors, or designers) was to bring the audience his message as clearly as possible.

By late fifties and early sixties however a change occurs. Informed by political unrest and a sense of a new possible beginning (in the context of the wave of de-Stalinization across the Soviet bloc and the Hungarian Revolution in 1956), a debate ensued in specialized journals about the need for theatricality in the theatre. The debate unraveling in periodicals such as *Contenporanul* and *Teatrul* extended until 1958 when the Romanian Communist Party decreed a return to its old ways in terms of cultural policies. Nevertheless, the 1956-1957 discussion is essential for understanding the changes taking place in the theatre in Romania after high Stalinism (1947-1953). Stage production moves now from mere decoration and illustration of the dramatic text to taking a structural role. It becomes its supplement. Directors and production designers were free to explore and experiment, but their trials could not exist outside the finality of performance. According to the critics and theatre historians of those days, although stage design had found at the time a new suggestiveness, it

[1] This work was financially supported through the project "Routes of academic excellence in doctoral and post-doctoral research - READ" co-financed through the European Social Fund, by Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, contract no POSDRU/159/1.5/S/137926.
[2] Norris Houghton, *Moscow Rehearsals*, (Octagon Books: New York, 1936/1975) p.229.

was not and could not be autonomous, since that could bring it dangerously close to being identified as formalist.

In this article, I will flesh out a couple of instances in the history of Shakespeare stage adaptations in order to show how the theatricality debate impacted theatre practice after 1956. The two main examples follow the same play staged at the Bulandra Theatre, the former Municipal Theatre: *As you like it* (1951) translated for the stage by Lucia Demetrius and directed by W. Siegfried (with stage designs and costumes by the same artist)[3]; and *As You like it* (1961) with a translation by Virgil Teodorescu, directed by Liviu Ciulei with scene design by Liviu Ciulei and Ion Oroveanu.

During high Stalinism, theatricality was equated with formalism, with a retrograde theatre tradition. In her book on theatricality, theatre historian Miruna Runcan researches beautifully this debate surrounding the concept during the interwar years concluding that the discussion surging in the pages of *Contemporanul* and the journal *Teatru* in 1956 and 1957 was a first attempt for the young generation of theatre artists to go back to the very rich pre-communist theatre tradition exemplified by directors such as Ion Sava.[4] However, the author creates a bridge over the 1945-1955 period, making the 1956/1957 moment an appendix for the amply documented interwar theatre landscape.

To put it simply, the 1956 debate concentrated on the issue of the weight that the dramatic text should have in the economy of the performance. The central question was whether the text was a springboard for the performance or whether theatre practitioners were supposed to follow the text and the consecrated avenues of interpretation of the said text as closely as possible in production. The idea of theatricality, as Runcan points out, existed before the communist period with its opponents and proponents. But after 1948, a process of silencing this approach took place. Those in favor of a theatre that experimented with the dramatic text, in the tradition of Gordon Craig, Max Reinhardt or Ion Sava, were harshly criticized. However, I would argue that theatricality as a concept is carried through the years of Stalinism as *an other*, an element against which the very idea of a socialist realist theatre, and in particular of a socialist realist interpretation of Shakespeare, is defined. We might suggest instead of a process replacement one of reciprocal corrosion. So, how did the socialist realist theatre look like?

The 1951 *As you like it* stage adaptation was hailed as a successful application of the socialist realist method to staging a classic. However, this was an act of reconsideration since the play had its premiere during 1947/1948 theatre season. At the time, it is barely mentioned in the journal *Contemporanul*. Only in 1952, we discover that this particular stage adaptation was "improved" and presented satisfactorily again in 1951. This process of rewriting is

[3] W. Siegfried is listed by the *Romanian Theatrical Repertory beginning with 1944* hosted by the National Heritage Site with the surname Walter and his activity spans from 1948 up to 1957. It coincides with W. Siegfried's and Cella Voinescu's emigration date in May 1958. http://www.cimec.ro/SCRIPTS/TeatreNou/detaliu_Scenografi.asp?sq=SIEGFRIED,%20WALTER last accessed 09.03.2014. However in archival documents he appears as Wolfinger (see footnote 12). Also, historian Cristian Vasile points out that Siegfried received commendations from the Romanian State for his artistic merits under the same name (discussion with the historian, September 2014). Based on his performance track record it is safe to assume however that as in the case of Mihail/Mihai Raicu both names were used interchangeably.

[4] Miruna Runcan, *Teatralizare si reteatralizare in Romania 1920-1960*, (Cluj: Editura Eikon/Biblioteca Teatrullui imposibil, 2003)

typical for the approach to history during communism and it is mirrored in the theatre by a constant need to make the past fit to current ideological turns.

Theatre productions are therefore always improved from the opening night throughout the entire run of the play. In fact, this action of "keeping the performance young" (menținerea tinereții spectacolelor), as it is called in the articles of the day, has at its core the idea that "critique and self critique are the development lows of socialist realism."[5] Going back to the 1951 stage adaptation, we find out that it was "improved" by the same director, W. Sigfried, this time with appropriate impressive naturalist sets[6] (Images 1 and 2), a toning down of the fairy tale character of the play and a rebuttal of Jacques' pessimistic utterances. It is important to mention that a stage adaptation of a classic was commended only if it met all the requirements prescribed by Soviet theatre craft.

One needs to underline that the level of monumentality and naturalism typical of the Soviet theater was not a staple of the Romanian stage before 1945. Excessive verisimilitude was not a must during the interwar period. First of all, theatre institutions did not have the technical means to master such spectacular feats and second, the theatre did not embrace a fully didactic or utilitarian agenda. These features were however central to the aims of the socialist culture as a whole. Theatre in particular was aligned to such directives, as it was charged with educating the masses in the spirit of the new social and political order.

The point of this grandiose theatre that came from the Moscow centre was to shape the citizens of tomorrow, not to engender reflection or contemplation. The theatre could not be ambiguous, experimental or open to multiple interpretations. It had to be thorough, clear, and impressive. An article published in the journal *Arts in the RPR* as early as 1952[7] presents in great detail this new way of making theatre and what it meant for the socialist realist reshaping of the classical canon. The text features the following quote from Gheorghe Gheorghiu Dej : "The democratic and workers' conception of life constitutes by no means a violent breaking away from everything that was valid in the life and from the culture of the past…The democratic conception forms a bridge between that which was historically valid yesterday and that which will be valid tomorrow. It ensures a genuine continuation of mankind's traditions"[8]. The author of the article continues on this point by adding that putting to good use progressive cultural heritage is an important aspect of the cultural revolution. However, this appropriation is carried out in a critical spirit "by taking over whatever is of value and advanced in the works of the classics."[9] In the past, Shakespeare tragedies and comedies served as a mere pretext for the directorial tricks devoid of meaning and exaggerated formalistic stage designs. Shakespeare was thus turned into the object of vulgar

[5]Mihail Cosma, "Critică și autocritică în Teatrull sovietic," *Contemporanul*, no.75, 1948, p.8

[6] After studying painting with André Lhote in Paris, W. Siegfried specialized in décor painting for the theatre and other types of live entertainment at the Metro Goldwyn Mayer Studios in Bruxelles. Although this was not necessarily a recommendation for a theatre artist working in Romania after 1945, knowledge that could further the regime's agenda was always highly prized and Siegfried was undoubtedly a consummate production designer. Although he adapted to the socialist realist restrains like most of the artists working in the theatre, like most of them he hoped for a radical change after 1956.

[7] Simion Alterescu, "Shakespeare on the Romanian Stage", *Arts in Romanian People's Republic* no.4, 1952, pp.79-86.

[8] Idem.p.80.

[9] Ibidem.

formalistic interpretation, whilst the text became just a pretext. In the context of constructing socialism, the men of culture (oamenii de cultură) had to struggle against decadence. The new public has proven to be an exacting critic since it has refused the anti-realistic furbelows which clouded the joy for life and optimism characteristic of Shakespeare's text. In short all this meant that directing and production design had to faithfully illustrate a Marxist reconsidered play text.

The approach implied a very different understanding of reception in the theatre. Performances were no longer open to various interpretations; they had a finite nature. There was just one correct way of interpreting, understanding a play and that was always achieved scientifically by applying the method of socialist realism. The worker did not need to be confused by directorial experiments. Theatre performances had to be reliable and clear. What this new theatre strived for was not critical distance, but the revolutionary sublime achieved on the stage by a didactically prescriptive naturalism that ensured a total illusion. In these circumstances, spectators become utterly absorbed and they left the theatre permeated by revolutionary ideas and the need to change themselves and the society they lived in. In fact, realist socialist theatre is closer to Tolstoy's idea of infecting the audience that to the vanguard revolutionary theatre proposed by Meyerhold.

This was the theory, in practice, theatre featuring period costumes, meadows, springs and life size forests tended to saturate the eye. Sanda Manu describes this naturalistic approach as a bad wedding photograph taken in an atelier near the Central Railway Station.[10] The scientific method of directing was intensive and extensive.

As stated above, the 1956 moment prompted a reaction to this ossified pseudo-stanislavskian method of performance production. In *Contemporanul*, and soon after 1956 in *Teatrul*, we read that there was *too much stage design* in Val Mugur's *Romeo and Juliet* at the Iași National Theatre. This production apparently reveled in color and stage architecture, a feast for the eye that left the social meaning of the play behind and concentrated on the love story. The 'correct', socialist interpretation in this case was that Romeo and Juliet were the exponents of a new world, the world of the Renaissance. This is the context in which Ciulei's well known article *Teatralizarea picturii de teatru* (*The Theatricalisation of Theatre Painting*), published in 1956 in the journal *Teatrul*[11], introduced the idea of theatricality back into the official discourse. He underlined that when it came to painted décor, theatricality stemmed from the stage designer's capacity to leave the spectator the space to appreciate the performance in all its complexity. He further points out that the desire to show everything on the stage establishes limitations for the spectator's ability to imagine.

In 1956 we witness, yet gain, a revised production of Siegfried *As you like it*. The retouched production is glossed upon in a review by Augustin Doinaș in the 1956 November Issue of *Teatrul*.[12] Doinaș points out that it is of the outmost importance for a play featured by the permanent repertoire of a theatre to be kept fresh. This is now achieved by Cella Voinescu's new costume designs for Rosalinda, Frederic and Jacques, by introducing an alternate casting for some of the roles and by throwing a melancholic note over the entire

[10] Valeriu Moisescu, *Persistența Mermoriei*, (Bucureşti : Fundația Culturală Camil Petrescu, 2007) p. 10.
[11] Liviu Ciulei, "Teatralizarea picturii de Teatrul", *Teatrul*, no.2, 1956, p. 52-56.
[12] Augustin Doinaș, "Un Spectacol cu Melancolie" *Teatrul*, nr. 6, 1956, p.89 – 90.

production. This time however, W. Siegfried's directorial choice to bring Jacques to the foreground spilled over the entire performance an "uncalled-for note of bitter skepticism." Commended for his enunciation skills, Dan Nasta is also cautioned for an affectation in tone and gesture that makes the "organic sadness of the character seem superior, contemptuous".

This flimsy review becomes relevant in the context of the theatricality debate. Although just a graft,[13] Siegfried's approach speaks of an attempt to turn the production in a new direction. The costumes and stage designs featured in this production were probably exhibited in 1957 at Theatre of Nations Festival in Paris at the Sarah Bernard Theater. The "Theatre in Romania" exhibition showed production sketches by both W. Siegfried and his wife Cella Voinescu. In their official capacity, the couple also had to arrange a production of Mihail Sebastian's paly "Steaua fără nume" in a Parisian theatre. Soon after this event however, at the beginning of the following year, the two asked for political asylum.[14]

Seen from this perspective the stage adaptation by Liviu Ciulei in 1961 becomes a necessity. The regime could not endorse a production that was associated now with undesirable names. As a staple of the Municipal Theatre (now renamed Bulandra) repertoire, the play needed to be redone. Although his seminal 1956 article on *theatricalizing theatre painting* became a point of reference for the theatre artists' community, it did not assure protection from strong criticism. The opposite was the case.

In 1958, G.B Shaw's *Saint Joan* [15] is adapted for the stage by Liviu Ciulei (directing, scene design and costumes) at the Bulandra Theatre (the former Municipal Theatre). The director followed with this production the new, rediscovered avenue in directing and staging. The official reaction was swift and criticism was harsh. In a review of the evolution of stage design during the first decade of constructing socialism, we read the following:

> In connection to the abstract and often precious character of the scene design in Saint Joan, we have to point out that running from naturalism and looking for a maximum of expression in highly stylized décor makes for an excess of symbolism in staging, which goes beyond the meaning of the text and remains hidden to the spectator.[16]

This discourse about theatricality or the *reintroduction* of the concept of theatricality (*of re-theatricalizing the theatre*) evolves in parallel, especially after 1958, with articles that feature a discreet criticism of the naturalist design used before. The articles stating the necessity to

[13] Looking over the photographs and sketches that document the evolution of this production (Bulandra Theatre kindly offered for research purposes visual documentation for the 1947/1948 production) we can notice décor and costumes changes through the years even though they are not necessarily extensive. Siegfried's directorial choice to centre the performance on Jacques' character, a definite point of departure from the prescriptive socialist realist interpretation of the play in performance is hard to document accurately in the absence of a production book or access to the performance text.

[14] Open Society Archives, *Communism and Cold War Fond, Romanian Unit/Subject Files* 1946-1992: Theatre /811, Item no.2525/1958 "Two prominent escapees: Siegfried Wolfinger and Cela Voinescu".

[15] Bernard Shaw was a well known fellow traveler (an open sympathizer and ardent supporter of the Soviet Regime) and his plays and persona enjoyed wide acclaim in the Soviet Union. For an introduction to the idea of *fellow travelers* see Michael David-Fox, *Showcasing the Great Experiment*, (Oxford: Oxford University Press, 2012) pp.207-246.

[16] Anca Costa-Foru, "Scenografia originală în ultimii 15 ani", *Studii și cercetări de istoria artei*, no.1-2,1959, p. 144.

educate the masses through theatre while pointing out the primacy of the dramatic text in performance and the accomplishments of the Soviet theatre in this direction continue to be a constant.

By the time Ciulei directs *As you like it* in 1961, he has experienced all the tribulations of the development of this new found idea in the theatre. Mindful of his earlier experience this production approach, although a far cry from Siegfried's, is in my opinion a prudent choice informed by past criticisms and a theatre culture that was still adhering to socialist realist values such as *popular character* and *humanism*. Greg Castillo[17] argues that the Renaissance period stood at the basis of what was understood by the socialist realist synthesis. Since the Renaissance was sanctioned by Engels as humanity's greatest progressive step up to that point in history and "Renaissance humanists had retrieved antique culture as *an ideological weapon* in the battle against feudal class powers"[18], it was quite obvious that Renaissance masters, "had pioneered the fundamentals of Socialist Realist synthesis and its characteristic pathos of optimism."[19] Needless to say, Soviet Shakespeare scholarship went to great lengths in casting the bard's work as a shining beacon of Renaissance values. It therefore seems that with this stage adaptation Ciulei follows a proven set of cultural coordinates. The production design shows a mélange of different styles, suggesting the Elizabethan stage but also costumes inspired by Italian Renaissance masters. Ion Oroveanu's designs (Image.3) clearly signal Sandro Botticelli's 1482 *La Primavera* as a source of inspiration.

Nevertheless, the production was criticized since the corroboration of stage elements and the choice of directing seemed to again overpower the text, making it lose its social poignancy. Not all the articles published at the time are so overtly critical. Interestingly enough, the overall reactions to his production were as much praise as criticism.

In articles from publications such as *Contemporanul*, *Teatru*, *SCIA*, *Flacara*, we are presented with arguments that support Shakespeare's intent to show the „seriousness" of this comedy.[20] In its own time, the play was perceived as a satirical pamphlet targeting the decadent world of the court, the clergy and their mysticism. Subsequently, the play boasted a considerable social value which the present adaptation placed in the background. Critics saw Ciulei's mixture of artistic styles as an antiquarian approach which could not deliver (or did not want to do so) the profound social meaning of the play. According to some critics, in terms of reception, the feeling of a mere experiment is all that remained after the performance. The Shakespearean "text" was hidden under the word "adaptation" used by Virgil Teodorescu to describe his translation.[21] In other words, Ciulei's directing prowess was not condoned, the main criticism being that he subverted the text and its pedagogical qualities. The direction and stage design were detrimental to the text. With regard to the director need to deliver his/her own vision of a classical text, in a review of the *Merry Wives of Windsor* at the National Theatre in 1964 we can read the following:

[17] Greg Castillo, "East as True West: Redeeming Bourgeois Culture, from Socialist Realism to Ostalgie." *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 9, no. 4, 2008.
[18] Idem.757
[19] Ibidem.
[20] Mircea Alexandrescu, "Regia în slujba textului sau demonstrație de regie, *Cum vă place* de Shakespeare pe scena Teatrului Municipal", *Teatrul*, no.8, 1961, p.74.
[21] It is worth mentioning that the word adaptation, "adaptare" is used now for the first time in connection to the process of translation.

> We don't find it necessary to discuss the right the director has to use the blue pen (creionul albastru) on classic dramatic texts. It's a right won by the theatre for some time – even for Shakespeare's great work. However, the prerequisite of a directorial approach in this direction should be restricted to either the time frame within witch a performance can take place or the shortcomings of a dramatic text. Under no circumstances, the blue pen or the scissors should surgically alter the spirit, the meanings, the poetry since that would risk to deteriorate, to impoverish the content and maybe even the aesthetics (valorilor formale ale textului) of the text. [22]

Even though the classical text in its Marxist interpretation remains a discursive constant, the slow erosion it faces while being tossed and turned by theatre practitioners reveals the emergence of ideas that ten years earlier were unheard of, such as communicating an emotion to the audience and or stimulating their imagination.

What seems to be understood and approved by the critics as a merit of this new/old approach to theatre practice is the fact that it made the adaptation of classical drama for the stage, Shakespeare included, much more apt to visually bring to the public the nuances and subtleties of criticism. In this direction they seemed to favor experimentation. By the end of the 1950s the argument revolves around the way in which the performance may show the text of the author. The text can be modified to some extent but not so as to change the framework of Marxist interpretation. The debate, for example, around the 1961 adaptation of *As you like it* revolves around Jacques' melancholia: "Is he a positive hero, a carrier of social criticism pointed towards the court or is the author making fun of this character ill with spleen? Does this character mimic in fact melancholia and negativism, wearing it and discarding it like a fashionable coat?" [23]

To conclude we might say that the text was not destabilized in the wake of the theatricality debate starting in the late fifties. The theatre found a new balance with the introduction of the concept making production less prone to consider museum like reconstructions of the world of the play. For a short while, after 1956 the discussion tilted in favor of a dramatic text that brought to the spectator not only the message of the author, an idea that is still compulsory, but also a directorial vision. There is an undeniable shift from seeing the playwright as the author of the performance to accepting the director as the creative force behind the production, acknowledging him/her as the show's creator. However, de-emphasizing the text does not weaken the centrality of the original ideological coordinates conditioning theater productions. Ultimately, the audience should never just feel entertained or amazed, but be always in a position where they can internalize progressive ideas and lessons on the inevitable march of history into socialism.

---

[22] Florin Tornea, "Anglia lui Falstaff – Măşti şi oameni, Nevestele vesele din Windsor, pe scena Teatrului Național I. L. Caragiale" *Teatrul*, no.1,1964, p.50.

[23] Western scholarship identifies Jaques as the only purely contemplative character in Shakespeare. A character that thinks, and does nothing, Jaques is a constant reminder that in the real world sorrow and death provide a counterpoint to all human joys. This view however, stood in clear contrast with the above mentioned correct Marxist interpretation of the character. Ana Maria Narti, "Cum îl jucam?" *Teatrul*, no. 4, 1964, p. 54.

Image 1: *As you like it (1951)* at the *Municipal Theatre, reproduced by permission of the Romanian Academy Library*

Image 2: *As you like it (1951)* at the *MunicipalTheatre, reproduced by permission of the Romanian Academy Library*

Image 3 : Left, *As you like it (1961)* at the *Bulandra Theatre*, direction and stage design by Liviu Ciulei with costumes by Ion Oroveanu. The image has been wildly reproduced in theatre journals and monographs such as *Scenografia Românească*, published in 1965 with an introduction by theatre critic Eugen Schileru. Right, fragment from Sandro Botticelli's 1482 *La Primavera*.

THE CHARACTER FICU, BETWEEN REALITY AND IDEALITY. AN ANALYSIS OF THE NOVEL *CALEA VĂCĂREŞTI* BY ISAC PELTZ

Claudia CÎȚĂ
University of Bucharest

Abstract: The present paper aims to outline and to offer a starting point to reassess the writing of Isac Peltz, not from the well-known bio-bibliographic approach, not from a one-sided point of view (with or against his national identity), but through the way to create a minor character in one of his quite important novels, Calea Văcăreşti. This is a less explored method of analysis in a literature which has still needed deep researches: the Romanian-language Jewish literature. The challenge of this micro-research will be to give privilege to a direct lecture of the text, but also to establish some links with the non-Jewish literature, in order to add up the heteromorphic image of the multicultural Romanian-language literature.

Keywords: minor character (raisonneur), literary analysis, Jewish literature, multiculturalism.

Lucrarea de față urmărește evoluția sau, la fel de plauzibilă, involuția unui personaj al romanului scris de I. Peltz, *Calea Văcăreşti*, ținând seama de câteva repere: iubirea filială, raportul iubire-căsătorie, rostirea adevărului, perceperea lumii, valori umane şi atitudinea care le corespunde acestora. Traseul analizei are în vedere o abordare de tip eseu, fără a exclude rigoarea academică.

La o primă lectură, ceea ce atrage atenția este „întâlnirea admirabilă" (formula îi aparține lui Anton Dumitriu, în *Cartea întâlnirilor admirabile*) cu un personaj construit fabulos, cu multiple nuanțe, poate pentru că nu el este personajul principal, iar astfel libertatea de creație este infinită, nicio coerciție nu mai acționează aici: „Figura majoră a cărții nu este, cum s-a crezut, Ficu. E adevărat că Flaubert, întrebat cine e madam Bovary, a răspuns: madam Bovary sunt eu! Ficu sunt eu, dar personajul cel mai important al cărții este Ester, adică mama, răpusă în floarea vârstei. Răpusă de boală, dar şi de munca supraomenească pe care a făcut-o din copilărie, ani şi ani, ani grei de lipsuri şi de năzuințe neîmplinite. Acestei sfinte făpturi am vrut să-i aduc, prin scrierea romanului, smeritul meu omagiu. Şi când un publicist m-a întrebat de ce am scris *Calea Văcăreşti*, i-am răspuns, cu toată sinceritatea, cu toată convingerea: pentru că am vrut să eternizez, mai cu seamă, chipul mamei" (Waldman, Ciuciu 2011: 55).

Personajul, copil, surprinde printr-o sensibilitate exacerbată, printr-o acuitate a simțurilor în măsură să compenseze fragilitatea fizică: „De mult observase la copil o preocupare de soarta ei, surprinzătoare la vârsta arşicelor şi a jocului în aer liber. Cuvinte care altei urechi scapă se imprimau în mintea lui, prea devreme coaptă, gesturi în aparență simple, dar cu tâlc, îi rețineau atenția. Mic, palid, şubred, Ficu vedea şi auzea totul, depozitând în adâncuri un material de revoltă grea, care exploda pe neaşteptate" (Peltz 1962: 159).

Ficu se maturizează silnic; o dovadă tristă, dar peremptorie în acest sens o constituie ascunderea adevărului întreg, din compasiune, ca o prefigurare a afirmației pe care o va rosti, optzeci de ani mai târziu, actorul Adrian Pintea, în cadrul unui interviu; redau din memorie: *Adevărul rostit pe jumătate este mai bun decât adevărul întreg şi decât minciuna; adevărul întreg poate ucide, iar minciuna mânjeşte*. Iată ilustrarea acestei afirmații în economia romanului: „Copilul primi, resemnat, mângâierea mamei. / -Azi am sfârşit repede! minți el. / Dintr-o experiență, repetată în ultimii ani, ştia că orice indispoziție fizică pe care o încercase stârnea panică în capul – şi aşa înfierbântat – al mamei" (Peltz 1962: 154).

Observăm că în copilărie Ficu este atent, vigilent, sensibil doar la universul restrâns al familiei sale, privirea lui scrutătoare cuprinde numai ceea ce îi este apropiat – oameni şi fapte de care şi-a legat inima. În rest, judecă şi condamnă cu asprime, sau cultivă o atitudine de indiferenţă dispreţuitoare faţă de ceilalţi *dezmoşteniţi ai soartei*: „Ficu n-avea de unde să ştie că unele din femeile de marmură – care îşi mişcă, vesele şi nepăsătoare, buclele de la un bărbat la altul şi sorb, cu infinite nuanţe, şampania – au şi ele, poate, acasă mizeria lor cruntă... Au şi ele, poate, o mamă în preajma sfârşitului, un tată paralitic sau copii anemici cărora nopţile albe ale mumii le asigură viaţa... N-avea de unde să ştie că fiecare zâmbet e plătit cu sânge şi fiecare hohot de râs cu ani scurtaţi dintr-o viaţă devastată de toate dramele posibile” (Peltz 1962: 161).

G. Călinescu surprinde într-un mod expresiv diversele tipologii umane conturate în romanul lui I. Peltz, inventarierea lor nefiind lipsită de interes: „Leia este bunica, trăind succesiv pe lângă fiii şi nepoţii săi. Fiica ei, Esther, se extenuează lucrând la maşina de cusut. Moare canceroasă. Un alt fiu, Paul, plasator de articole de ocazie, moare de epilepsie. Moriţ are nostalgia Americii şi într-o bună zi şi porneşte, escortat la gară elegiac de toată familia. Nostalgia lui Rubin, pensular, e mai modestă... El vrea să deschidă o «sală de dans». La Ficu, fiul Estherei, starea bolnăvicioasă rasială se manifestă printr-o mare şi anxioasă iubire filială, printr-un sentimentalism timid” (Călinescu 1988: 793).

Şi totuşi, poate că tocmai în cazul lui Ficu judecata criticului este monocromă, fără nuanţă; mai degrabă, am putea spune despre Ficu că este şi el un „sfios care cuteză”, dacă ar fi să împrumutăm titlul prin care îl caracterizează I. Peltz pe G. Topârceanu, într-un volum de amintiri şi evocări (Peltz 2003: 117). În sprijinul ideii acesteia mi se pare elocventă revolta lui Ficu, manifestată cu violenţă, cu îndrăzneala şi orgoliul celui care refuză să trăiască la voia întâmplării, în virtutea unui mecanism rigid şi fără temei: „Nu! Nu vorbesc prostii... Nu mai vreau. M-am săturat. Eşti prea slabă... Eşti bolnavă... Nu mai vreau... Nu maaai vreau!” (Peltz 1962: 157).

Prin urmare, naratorul omniscient va realiza o demonstraţie aproape matematică a înţelesului pe care îl capătă expresia „Nu mai vreau!” la Ficu. Denotă exasperarea unui copil în faţa „terorii istoriei” (expresie eliadescă) – timpul material, proiectat în actualitate, care se scurge neîncetat, care nu poate fi întârziat – boala mamei, care avansează mereu: „Ce nu mai poate răbda Ficu? se întreba Esther. Mai întâi suferinţa ei. Boala cusătoresei – simţul mamei nu se înşela – îl dezola, îi adumbrea aspectul primăvăratic al unei vârste, normal fără complicaţii, îl tiraniza. Se culca şi se scula cu imaginea bolnavei care-l obseda. Mai ales în atitudinea ei de roabă a maşinii de cusut, aplecată asupra-i, legată, ferecată aproape, de ea – cu ea. Ficu ştia că munca îi înrăutăţea boala. Căutase necontenit o posibilitate de înlăturare a acestei salahorii: n-o aflase. Şi-atunci, copilul cu bună dreptate ţipase: «Nu mai vreau!» adică: «Nu mai pot răbda boala mamei!»” (Peltz 1962: 94).

Ficu ia contact cu realitatea dură, inexorabilă, necosmetizată; descoperă că moartea nu este rezervată doar celorlalţi („Ficu auzea mereu de asemenea morţi, dar nu le credea, nu voia să le creadă – cu o voinţă dârză – posibile. Sau – se împăca el cu gândul – dacă sunt posibile, sunt pentru alţii. Oamenii îndepărtaţi de el, pe care nu i-a cunoscut nicicând, pot muri. Cine ştie, o fi şi asta adevărat!... Dar unchiu Paul!...”; Peltz 1962: 94), ci toţi oamenii sunt vulnerabili în faţa ei, ca realitate ultimă, în plan ontologic: „Nedumerit, copilul privi lumea cu un ochi de gheaţă. [...] / -Mamă, a şoptit copilul în urechea Estherei, cu teamă – după ce moare omu şi-l îngroapă... ce se mai întâmplă cu el? / -Nimic! a răspuns femeia, scuturată de-un fior. / -Nimic? Nimic? stărui copilul. / -Nimic!... Absolut nimic!” (Peltz 1962: 95, 98).

Hipersensibil, Ficu rememorează evenimentele dureroase, şi le actualizează în conştiinţă, cu suferinţa celui pentru care iubirea presupune nu doar *devotament* (realitate exterioară, lesne de atins), ci, mai degrabă, *devoţiune* – realitate lăuntrică, mai presus de rugăciune: „Mama voia, firește, să atenueze gravitatea scenei. Pe băiat, însă, lovirea femeii îl

tulbura până la delir. [...] De câte ori va mai apuca ea ivirea zilei celei mai fericite care este constant *mâine*?" (Peltz 1962: 165, 180).

Întrucât „oamenii săraci n-au voie să fie îndărătnici", „oamenii săraci n-au niciodată dreptate" (Peltz 1962: 183), Ficu se va resemna, va urma itinerarul *firesc*, odată rămas singur; va trăi discret, tăcut în casa unchiului şi a mătuşii sale, va munci, se va însura... totul cu o libertate interioară ce nu poate fi abolită: „Îşi dorea anii trecuţi repede peste capul lui buclat, ca să rămâie singur cu îndoielile şi amintirile, singur cu sine, fără niciun mentor gratuit, fără nicio gratitudine de dovedit, fără nicio rubedenie lângă oboselile şi tristeţile sale" (Peltz 1962: 258).

Pe măsură ce creşte şi avansează în cunoaştere, orizontul de aşteptare al lui Ficu se restrânge. La douăzeci de ani se simte bătrân („Singurătatea îl apăsa ca o nouă rană. Are douăzeci de ani, e bătrân... Câţi douăzeci de ani va mai trăi?..."; Peltz 1962: 336-337), vorbeşte despre tristeţi şi renunţări: „Şi-aşa s-au perindat nopţi rele şi zile închise şi săptămâni ca plumbul şi ani fără bucurii" (Peltz 1962: 315). Se retrage în sine, în propria interioritate, iar căsătoria reprezintă, paradoxal, închiderea definitivă faţă de lume, ruptura de ceilalţi: „Odată însurat – totul va sfârşi. Aici, în cartier, însurătoarea e un final, un definitiv final. Nimic nu-l surprinde, toate se vor înfăptui după acelaşi tipar. Odată însurat, viaţa se va reduce la câteva aspecte: nicio deraiere, nicio catastrofă nu mai e posibilă" (Peltz 1962: 342).

Funcţionează aici tehnica „aşteptării frustrate", în care ceea ce este *verosimil* nu este şi *previzibil*, întrucât realizarea lui Ficu prin căsătorie nu apare ca o împlinire, ca o compensare a suferinţei din trecut, ci ca un mecanism rigid, pus în mişcare din inerţie, fără o motivaţie intrinsecă: „El are să se însoare şi are să socotească filele calendarului până la leafă... Mic-burghez, va aduna legume de cu vară, să-i fie casa cuprinsă în zilele lui Gerilă. Şi mic-burghez cu viaţa mereu-mereu aceeaşi, fără nicio schimbare de decor sau de umor, îşi va îngriji de maturitatea artritică şi de bătrâneţea săracă... Apoi va muri, şi nimeni şi nimic nu va tresări în univers" (Peltz 1962: 344).

Aici, căsătoria nu este nicidecum o fericire, o împlinire. Parafrazându-l pe Octavian Paler, care afirma că orice progres în plan tehnologic este dublat de un regres interior (Paler 2007: 100), aş spune că un progres în plan social duce la un regres în plan spiritual, al interiorităţii fiinţei. Săvârşirea din inerţie a unui act social considerat firesc nu coincide cu aspiraţia retragerii într-o solitudine absolută. Lui Ficu îi este caracteristică imaginea din copilărie, când ar fi vrut doar să rămână pentru totdeauna închis în sine, suferind, cu palmele acoperindu-şi ochii: „Ficu simţea nevoia să-şi acopere faţa cu palmele şi să rămâie aşa pentru vecie, pe prispă, în afară de lume, departe de tata, de mama, de tuşă, de curtea lui Şulăm şi de vecini, singur cu mâinile lui asudate, cu ochii lui speriaţi, cu făptura lui mică, zguduită de friguri, în plină vară, grasă, bucureşteană" (Peltz 1962: 238).

Dacă iniţial este conturată imaginea suferinţei unui copil care nu se poate refugia decât în durere, ulterior tuşele vor fi îngroşate, în favoarea ideii de resemnare, de solidaritate cu o masă amorfă de indivizi: „În cartier sunt mii şi mii de tineri care ca şi el au visat şi au suferit şi-apoi s-au însurat. I-a întâlnit, din când în când, în faţa cinematografului, ţinându-şi de mână copiii slabi şi înfricoşaţi, sau pe dinaintea policlinicilor... Cresc aşa, băieţii ăştia, însuraţi, până devin bărbaţi mustăcioşi şi amărâţi... A cunoscut mii şi mii de oameni în cartier care şi-au sfârşit destinul egal, atât de egal, încât existenţa unora se oglindea identic în a altora şi nu le mai puteai deosebi" (Peltz 1962: 343).

În încercarea de a îndrepta discursul spre o concluzie, aş propune o aşezare în relief a valorii literare şi, totodată, profund umane a acestei cărţi. Valeriu Rîpeanu observase în mod judicios, despre *Calea Văcăreşti*, că „poartă încă din primele pagini amprenta cărţii ce se cere adusă la lumină, purtată în inimă de autor timp îndelungat. Am spus *în inimă* pentru a sublinia caracterul dominant afectiv al acestui roman, în care autorul a sintetizat nu numai toate

însuşirile sale scriitoriceşti, ci şi sensul unei existenţe şi al unei experienţe de viaţă" (Peltz 1962: V).

Aş adăuga câteva elemente nu atât de noutate, cât de nuanţă, care merită spuse. Cartea evocă o lume cu totul diferită de ceea ce îndeosebi este admis, la nivelul simţului comun. Astfel, evreului bogat, lipsit de scrupule (clişeul cămătarului) i se opune evreul sărac – „...mărunte căminuri cu «stăpâni» rupţi în coate şi melancolizaţi de lunga aşteptare a clienţilor" (Peltz 1962: 102) –, iar sfărâmarea acestui mit face vizibile suferinţa, mizeria, nefericirea – o lume neviciată, în ordine spirituală.

Aş aminti secvenţa evocării balului, semnificativă pentru problematica romanului; se poate observa încercarea de ieşire de sub incidenţa monotoniei exasperante, din marasmul existenţei repetitive – prin introducerea artificială a unui element de surpriză (balul). Însăşi evocarea acestui eveniment poartă sugestia tragismului, similară unei imagini groteşti pe care o regăsim la Dostoievski, în *Crimă şi pedeapsă* – viaţa unui om nefericit, circumscrisă într-un perimetru limitat, ca şi cum s-ar desfăşura într-un spaţiu de un metru, deasupra unei prăpastii: „...balul însemna liberarea, pentru o singură noapte, dintr-o viaţă mizeră şi înfrângerea barierelor celeilalte lumi: în care se petrece, în care se cântă, altfel decât în atelier, în care se iubeşte. Fetele cunoşteau valsurile pe-atunci la modă şi romanţele sentimentale care ameţeau Văcăreştii şi Dudeştii. În ele se vorbea numai de dragoste, numai de-un sărut sub lună, numai de balcoane înflorite. Ele întârziau la rochia neterminată, se îmbrăcau în bietul lor «mantou» devastat de ani şi plecau, cu pas grăbit, spre casă. O mamă şubredă le aştepta, la fereastră, sau un tată desfiinţat de bătrâneţi premature, sau surori mai mici, slăbite şi maturizate prea devreme. A doua zi filmul vieţii lor, aceeaşi, se desfăşura fără surpriză. Nu venea nici cavalerul romanţelor să le sărute sub lună, nici ele nu puteau zvârli iubitului un trandafir din balconul înflorit: casa lor n-avea balcon" (Peltz 1962: 70).

Perspectiva din interior, pe orizontală, mi se pare cea mai profitabilă pentru cunoaşterea structurii de adâncime a societăţii avute în vedere. În acest roman sunt înfăţişate cu înduioşare, cu „participare îndurerată şi revoltată" (formula lui Valeriu Rîpeanu; Peltz 1962: VII) – nu şi cu patetismul adesea conotat negativ – mizeria, suferinţa, boala, angoasa unui copil în faţa morţii oamenilor dragi lui. Fatalitatea sărăciei („Oamenii săraci n-au niciodată dreptate!") este coerentă cu ideea construirii unui roman social, cu toate că intenţionalitatea auctorială a fost alta (V. *supra,* p. 1). În faţa suferinţei şi a morţii, oamenii sunt egali, căci durerea nu este cuantificabilă. Nu este un roman tezist, nu transpare din el ideea că oamenii suferă atât de mult pentru că sunt evrei. Ca personaj-reflector, Ficu ne va revela acest adevăr : „Oamenii nu sunt decât ce-i ştim: nişte biete fiinţe, ca toate celelalte. Ca toate celelalte – gândul îl obseda şi-l întrista!" (Peltz 1962: 345).

Observăm o deplasare a centrului de greutate – în locul momentelor cruciale exterioare – convingerea că faptele banale ale vieţii cuprind în orice clipă integralitatea destinului şi sunt în măsură să-l reprezinte, ceea ce asigură o componentă modernistă romanului de care ne ocupăm. Am discutat exemplul lovirii mamei şi tulburarea „până la delir" care îl copleşeşte pe Ficu; am putea adăuga unul – abstras din incipitul romanului: servitoarea Veta foloseşte o exprimare care îi este improprie („Mulţumesc şi *mersi* ! spuse, imitând vorba aleasă a fetei inginerului de peste drum"; Peltz 1962: 3), o formulă care trădează nemulţumirea de sine, încercarea de a transgresa limitele ignoranţei.

Complementar cu ideea enunţată anterior, cititorul simte privirea care stăruie asupra detaliilor, a personajelor *secundare*. Personaje extraordinare, sub aspectul realizării lor într-o operă de ficţiune, bine individualizate, memorabile sunt şi doctorul Şternbaum, construit în replică faţă de doctorul Şteinberg, moş Oişiie (cu harul său de povestitor), fata croitorului Feldman... Ea este cea care va rosti un adevăr ce nu poate fi trecut cu vederea, ceea ce ilustrează ideea detaliilor semnificative care fundamentează cartea: „Viaţa trebuie învinsă ca

pe o fiară. În timpul luptelor te muşcă, te sângeră şi ea. La sfârşit poți fi un învingător cu chelie, obosit, ştirb, şubred... n-are importanță" (Peltz 1962: 348).

Acesta este un citat pe care l-aș lega de intrarea *viața*, din dicționarul elaborat de Jacques Attali (subiectiv, puțin academic, dar original ca gândire): „Îmi place permanenta apologie a fericirii din care se hrăneşte iudaismul: întreaga *Biblie* (...) consideră viața pământeană ca o recompensă de care trebuie să ne bucurăm fără reţineri. Toate textele talmudice repetă la infinit că nu e nimic de aşteptat de la vreun paradis, nici de la vreo reînviere, nici de la o lume de dincolo despre care nu se ştie nimic, şi trebuie trăit aici, cel mai bine cu putință, fără a spera ceva după, făcând doar în aşa fel încât lumea să fie puțin mai bună după noi. [...] Viața e mai importantă decât Tora. Iudaismul recomandă, de altfel, apostazia şi nu sinuciderea sau martiriul... [...] Cum nu e nimic de aşteptat în lumea de dincolo şi cum viața e sacră, acțiunea se impune: nicio forță nu e mai revoluționară decât lipsa speranței!" (Attali 2011: 447-449).

O ultimă observație vizează o trăsătură particulară a acestui roman. *Calea Văcăreşti* oferă o descriere a societății şi a modului în care aceasta funcționează. Oferă detalii sugestive necesare evaluării, repere, nu sentințe. Aş spune că marea şansă a acestei opere literare constă în faptul că dezvoltă spiritul critic, acuitatea privirii (fără a se confunda cu o satiră a moravurilor), iar a cititorului – de a fi parcurs o carte plină de melancolie, dar şi de luciditate.

Problematizarea implică aici şi un aspect conectat la realitatea factuală, în măsură să netezească asperităţile unui demers prea discursiv: „Fără să le înţelegem nici bine, nici total, marile opere ne răspund, în pragul formării idealurilor, la o întrebare pe care încă nu ne-o punem, dar care se insinuează: Ce este un om? Ce este o conştiinţă?" (Preda 2004: 86).

Acknowledgement: *This work was financially supported through the project 'Routes of academic excellence in doctoral and post-doctoral research – READ' co-financed by the European Social Fund through the Development of Human Resources Operational Programme 2007-2013, contract no. POSDRU/159/1.5/S/137926. / Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul „Rute de excelenţă academică în cercetarea doctorală şi post-doctorală – READ" cofinanţat din Fondul Social European, prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contract nr. POSDRU/159/1.5/S/137926.*

REFERENCES:

ATTALI, Jacques, *Dicționar tandru al iudaismului*, Traducere de Sonia Herman, Editura „Hasefer", Bucureşti, 2011.

CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române, de la origini până în prezent (1941)*, Ediția a II-a, revăzută şi adăugită, Ediție şi prefață de Al. Piru, Editura „Minerva", Bucureşti, 1988.

CRISTEA-ENACHE, Daniel, *Convorbiri cu Octavian Paler*, Editura „Corint", Bucureşti, 2007.

DOSTOIEVSKI, F. M., *Crimă şi pedeapsă*, Trad. de Ştefana Velisar Teodoreanu şi Isabella Dumbravă, Prefață şi tabel cronologic de Mihai Novicov, Colecția „Biblioteca Pentru Toți", Editura „Minerva", Bucureşti, 1975.

PELTZ, I., *Calea Văcăreşti*, Prefață de Valeriu Rîpeanu, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1962.

PELTZ, I., *Am scris numai pentru promovarea omeniei…,* Ediție şi prefață de Florentin Popescu, Editura „Hasefer", Bucureşti, 2003.

PREDA, Marin, *Viața ca o pradă*, Editura „Cartex Serv", Bucureşti, 2004.

WALDMAN, Felicia, CIUCIU, Anca, *Istorii şi imagini din Bucureştiul Evreiesc,* Editura „Noi Media Print", Bucureşti, 2011.

V.S.NAIPAUL'S *THE MYSTIC MASSEUR*: DEFINING FAILURE AND SUCCESS FOR THE COLONIAL SUBJECT

Roxana Elena DONCU
"Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest

Abstract: The Mystic Masseur is the story of Ganesh Ramsummair's journey from the margin to the centre, from colonial Trinidad to the imperial metropolis of London. The particulars of Ganesh's local and later metropolitan success are inscribed into the larger picture of a colonial society and its maladies. Ganesh's rise to prominence is premised on the bastardization of Hindu and western cultural capital. Yet what at a superficial level appears as achievement is revealed as a deeper failure. Instead of fighting for equal access to education or championing the rights of the subaltern, Ganesh proves a supporter of the status quo. He uses opportunities only to further his own interest, and never takes a wider view on issues of social injustice. Through Ganesh's character and the story of his meteoric rise to power the novel satirizes the limited social and political understanding of colonial society, directing a powerful critique at the effects of economic imperialism. Due to the lack of authentic cultural traditions and real values, Trinidadian society appears as artificial, half-made, and is thus incapable of fostering and promoting excellence.

Keywords: social and political satire, colonialism, decolonization

'Is my only vice,' Ganesh said.' Only vice. I don't smoke. I don't drink. But I must have my books.' (5)

Ganesh Ramsummair's story is the story of the colonial subject's successful failure. It is, like Naipaul's, the story of a journey from the margin to the centre, from colonial Trinidad to the imperial metropolis of London. The particulars of Ganesh's local and later metropolitan success are inscribed into the larger picture of a colonial society and its ills. Combining a love of books with a mercantile outlook and an astute sense of opportunism, Ganesh manages to rise from local pundit to M.L.C (Member of Legislative Council) and finally M.B.E [1](Member of the Order of the British Empire).

If we were to deconstruct the idea of divine providence put forward by Ganesh in his autobiography[2], it would appear to consist in the convergence of several factors responsible for what Ganesh terms[3] his success. In a similar fashion to his divine namesake and protector[4]

[1] This was the highest distinction awarded to people from the colonies.

[2] In his autobiography, *The Years of Guilt*,[…] Ganesh attributes his success (he asks to be pardoned for using the word) to God. The autobiography shows that he believed strongly in predestination; and the circumstances which conspired to elevate him seem indeed to be providential. If he had been born ten years earlier it is unlikely, if you take into account the Trinidad Indian's attitude to education at that time, that his father would have sent him to the Queen's Royal College.[…] If he had been born ten years later his father would have sent him to America or Canada or England to get a profession- the Indian attitude to education had changed so completely- and Ganesh might have become an unsuccessful lawyer or a dangerous doctor.[…]

He was served even by his enemies. Without Narayan's attacks Ganesh would never have taken up politics and he might have remained a mystic. With unfortunate results. Ganesh found himself a mystic when Trinidad was crying out for one. That time is now past. […] Providence indeed seems to have guided Ganesh. Just as it told him when to take up mysticism, so it told him when to give it up. (193-4)

[3] *The Mystic Masseur* is built on the tension between the protagonist's understanding of his life journey as a success and the subversion of that definition by the events of the plot- which reveal Ganesh's failures.

[4] The elephant god Ganesh is the Lord of success in Hindu mythology. He is also the god of education and knowledge, prudence and wisdom.

he seems to be born at an auspicious hour- on the cusp of important historical shifts. Colonialism is on its last legs-towards the end of the Second World War an exhausted Great Britain went through a deep power crisis, with liberating effects for the colonies. As imperial authority became shakier every moment, the colonies were given a freer hand in political and administrative matters. For educated colonials like Ganesh this proved a golden opportunity. *The Mystic Masseur* discloses Naipaul's concern that a long history of colonial exploitation and the segregation inherent to manufactured societies like the one in Trinidad would be an impediment to the progress and new freedom made possible by the historical circumstances. What these circumstances allow is the rise to power of ambitious mediocrities like Ganesh. His success would have been impossible in the conditions before the war, when colonial administration was still powerful, or ten years later, when the confusion engendered by this historical catastrophe was over, democracy and capitalism firmly established, and the need for mystics a thing of the past. The most important historical event of the period is the first election featuring universal adult suffrage[5], held on July the 1st 1946. It is no coincidence therefore that "nineteen forty-six was the turning point of Ganesh's career" (8) Yet Ganesh's upward social mobility cannot be explained exclusively by recourse to the turbulent war period and the shifts it brought about in the world distribution of power. It is made possible by these circumstances, the lack of which would have foreclosed Ganesh's every chance of success, but at the same time it is the result of personal choice and competent strategies.

In a study of V.S.Naipaul Fawzia Mustafa notes that *The Mystic Masseur* is "the chronicle of Ganesh's success as a flawed and misguided achievement within a political and social milieu that cannot as yet read itself as the tangled amalgam of badly translated texts." (46) This observation, rooted in the analysis of colonial Trinidad, would seem to imply that Ganesh's political achievement is no more than an accident attributable to fortune and circumstance. The novel's comic form reinforces this kind of reading, with its emphasis on the humorous effects of mistaken interpretations, mistranslations[6], linguistic and cultural qui pro quo. While it may be true that Ganesh's success is to a great extent the consequence of the general cultural incompetence of colonial society (this cultural and political incompetence is the very target of Naipaul's satire) it becomes soon obvious that Ganesh is able to turn this cultural incompetence to his own advantage and exploit the ignorance, superstition and gullibility of others. Mustafa seems to make a similar point when she notices that Ganesh reads different situations with "considerable sophistication" (47).

Ganesh's principal strategy is to capitalize on his cultural and religious capital. He is able to do that as he is among the first generation of Trinidadian Indians to receive formal education at a college in Port of Spain. However, the profitable exploitation of cultural capital becomes a viable strategy under the double circumstance of a general lack of formal education among Indians and their desire and respect for it. Had Ganesh been born among the former black slaves (who were less inclined to appreciate formal education, associating it with the rule of the white elite) the situation would have been different. Recently returned to his village after his father's death, Ganesh shares his life projects with his aunt, The Great Belcher. Hearing that he is about to take up massaging people, she is the first to suggest him a different path: "It sound good. But a man like you should be doing something else. Bookwork, man." (47) She voices the collective insecurity in her justification of books as necessary for a sense of identity lacking in colonial Trinidad:

[5] This was a momentuous change in the history of Trinidad. Voting on a limited scale had been introduced only a couple of decades before (in 1925) and the universal adult suffrage expanded the electorate from a couple of thousands to almost three hundred thousands, including the previously disenfranchised nonwhites and women.

[6] As Susan Bassnett and Harish Trivedi note in the Introduction to *Post-colonial Translation: Theory & Practice*, there is a close relationship between colonization and translation : colonies are regarded as translated copies of originals "located elsewhere on the map" (5)

> 'People go want to buy that sort of book?'
> 'Is exactly what Trinidad want, boy. Take all the Indians in the towns. They ain't have any pundit or anything near them, you know. How they go know what to do and what not to do, when and not when? They just have to guess.' (47)

Writing books in Trinidad means not only providing guidance for lost sheep-as a business that responds to a specific market demand (of spiritual guidance), it is also a lucrative activity: "It have money in books, you know. I suppose the man who write the *Macdonald Farmer's Almanac* just peeling money. Why don't you try your hand at something like the *Napoleon Book of Fate*[7]? I just *feel* you could do that sort of thing good." (47)

Popular opinion in Trinidad relegates books, knowledge and writing to the domain of the magic and the occult. Ganesh's use of writing to impress and earn the respect of others often intermingles with his shrewd appraisal of the power that superstition exerts on the uneducated average Hindu. Thus, when Ramlogan goes to his house after the wedding to insult him and proffer threatening remarks, Ganesh asks Leela to bring him the copy-book from the bedroom and then writes down Ramlogan's words in it. This makes Leela suspicious; her suspicion changes into firm certitude when Ganesh takes Ramlogan's picture: she is sure that her father is going to be the victim of obeah[8]. As a dutiful daughter she informs Ramlogan of Ganesh's intention, and the aggressor instantly turns into a terrified victim: 'Oh, God! What I do to your husband to make him prosecute me in this way? What he going to do with the picture?'(51)

Alternatively, Ganesh speculates on the cultural and religious capital he possesses and exploits the superstition and gullibility of others that are less educated. The widespread appeal of superstition and black magic in Trinidad are explained by the fact that they offer people immediate gratification and provide a rough means of dealing with the complexity of their world in the absence of real knowledge. The roots of Ganesh's failure lie in his refusal to acknowledge the injustice at the root of this situation. Instead of fighting for equal access to education or championing the rights of the subaltern, he is often a stark supporter of the status quo. He uses opportunities only to further his own interest, and never takes a wider view on issues of social injustice. This is all too evident in his treatment of Leela. Though a modern educated man, his family life begins with the beating of his wife, a common practice among Trinidadian Indians. Bridget Brereton argues that due to the scarcity of women among indentured labourers, domestic violence increased among Trinidad Indians:

> in a situation where women were scarce, the possession of a wife was an important symbol of status and masculinity[…] a crucial element in the husband's self-esteem, which he could ill afford to lose. Traditionally, the Indian husband was expected to keep his wife in subjection; […] the shame of failure was wiped out by 'the cleansing violence of self-righteousness'. (182-3)

Wife beating is such a common practice that it is ironically described as a rite of passage to adulthood and Ganesh's initiation into manhood:

> It was their first beating, a formal affair done without anger on Ganesh's part or resentment on Leela's; and although it formed no part of the marriage ceremony itself, it meant much to both of them. It meant that they had grown up and become independent. Ganesh had become a man; Leela a wife as privileged as any other big woman. Now she too would have tales to tell of her husband's beatings; and when she went home she would be able to look sad and sullen as every woman should. (49)

[7] *Napoleon's Book of Fate* (anonymous writer) was allegedly found by Napoleon and translated by a German scholar. It is an oraculum that describes various methods of divining the future and was very popular among superstitious Hindus which replaced the customary visit to the astrologer with a consultation of the book.
[8] Sorcery of West African origin, similar to voodoo practice and popular throughout the Caribbean.

And yet, in addition to his cultural and religious capital, it is to Leela that Ganesh owes a large part of his success. The miserable interlude of The Trials (the 5th chapter that recounts Ganesh's struggles in Fuente Grove) ends when Leela decides to leave Ganesh in an attempt to persuade him to write his first book. Although The Great Belcher had kept her promise and given Ganesh all the Sanskrit books his uncle possessed, he kept postponing the actual writing of the book, concentrating on making notes and ordering them in differently colored notebooks. Ganesh's first book is a compilation entitled *101 Questions and Answers on the Hindu Religion* written with the express purpose of getting Leela back and impressing Beharry, his neighbour and friend from Fuente Grove. Going to Ramlogan with the book, Ganesh earns from his father in law both the title of author and that of "Ganesh the Radical". Ramlogan's attitude changes dramatically at hearing that he has 'an author' in the family: "Come inside, man, sahib. Why you pretending that you is a stranger and standing up outside? Come in, sahib, come in, sit down in your old place in the hammock. Oh, sahib, is a real honour. I too too proud of you." (88). Ramlogan's deferential attitude is symbolic of the mechanism of public reaction in Trinidad, where social and political life is mainly organized around the related concepts of pride, honour and self-esteem. Furthermore, due to the close connection between books and magic, being an author is regarded by Ramlogan and others as possessing a kind of mystical aura that reflects positively on everybody around. Magic symbols, as Frazer claimed, work according to two major principles: the principle of similarity and the principle of contagion[9]. By contagion books are not perceived as the independent production of a single individual- instead, due to their function as carriers of occult knowledge they spread their auratic rays over the whole community. That is why what earns Ganesh the respect of relatives and neighbours also contributes to the poor sales of his book. The salesman tells him the book sold badly because "is the sort of book you go have hell even giving away because people go think you want to work some sign of magic on them." (100)

Ganesh's success as a mystic owes much both to his knowledge of Hinduism and local magic practices (obeah) and to the encouragement of The Great Belcher. His aunt and Leela join forces to convince Ganesh that he has "the Power". Beharry writes an advertisement for "pundit Ganesh", but Ganesh himself, dissatisfied with the pundit title, nails "a signboard on the mango tree: Ganesh, Mystic."(110) Ganesh's preference for "mystic" (a word that alludes to initiation into religious mysteries, occult forces, etc) instead of "pundit" (an Indian scholar, an expert of Hindu law and philosophy) shows his awareness of the power of superstition and his eagerness to capitalize on that. Appearances are not neglected either: Ganesh gives up wearing trousers and shirt and dons the traditional dhoti[10] and white turban.

His fame as a mystic begins after he manages "to cure" a boy who thought he was followed by a black cloud. Ganesh finds out from his parents that the boy started having hallucinations after his brother's death. The parents had gone to the Christian priests as well, and they were told that the boy had to pay for his sins. The reader is thus given to understand that the boy's hallucination was part of a guilt complex-knowledge that is not available to the average uneducated Trinidadian. Ganesh puts up an impressive performance in front of the boy, pretending to see the black could, fight it and dispel it-an exorcism inspired from the practice of obeah. The success of his performance is augmented by what Naipaul ironically dubs the Niggergram-the rumours spread by the ignorant and superstitious black population:

[9] The law of similarity means that an effect will resemble its cause, and the law of contagion extends negative or positive attributes of things in space and time through physical contact. The kissing (or touching) of saints' relics in Christian Orthodox religion is an example of contagion: the sacredness of the saint's body extends to the one who touches (kisses) his holy relics. Similarity functions when an icon (an image/representation) stands for God/saints in receiving believers' prayers.

[10] A rectangular piece of cloth, wrapped around the legs and knotted at the waist.

> There was no report of this incident in the newspapers, yet within two weeks all Trinidad knew about Ganesh and his Powers. The news went about on the local grapevine, the Niggergram, an efficient, almost clairvoyant, news service. As the Niggergram noised the news abroad, the number of Ganesh's successes were magnified, and his Powers became Olympian. (125)

Ganesh's mystic career, although rooted firmly in popular belief and superstition is propelled by his "intelligence and sympathy" (128) and his love of learning. Intelligence and sympathy refer to his ability to "read" people and circumstances and exploit them in his favour. The books which surround him kindle respect and reinforce his authority: "You never felt that he was a fake and you couldn't deny his literacy or learning- not with all those books." (128) His mysticism also reflects the cultural hybridity of the island in embracing all religious traditions:

> He was no bigot. He took as much interest in Christianity and Islam as in Hinduism. In the shrine, the old bedroom, he had pictures of Mary and Jesus next to Krishna and Vishnu; a crescent and star represented iconoclastic Islam. 'All the same God' he said. Christians liked him, Muslims liked him, and Hindus, willing as ever to risk prayers to new gods, didn't object. (128)

This universalism is not, however, an effect of the pluralism and tolerance of Hindu religion, but the consequence of an emerging capitalist frame of mind, for which nothing should be discarded as long as it brings profit. Ganesh's financial flair is again at work-he realizes that in a poor society like the one in Trinidad it is generosity rather than strict fees that can earn him a practice: "But more than his powers, learning, or tolerance, people liked his charity. He had no fixed fee and accepted whatever was given him." (128) He finds alternative ways of making money: by reprinting his book, "the first best-seller in the history of Trinidad publishing."(140). He also acts with considerable shrewdness when he discovers that Ramlogan had been making money off his back by establishing a taxi-service to drive Trinidadians to the mystic's residence. Ganesh blackmails Ramlogan into selling him the taxis-and this prompts Ramlogan to look for revenge and inform Narayan about the whole affair. The war with Narayan, as I have shown previously, is again a stepping stone for Ganesh, launching his career as a politician.

Another incident that testifies to Ganesh's use of cultural symbols to further his own interests is his self-promotion with the aid of the written word in the war with Narayan. Ganesh's second book is called *The Guide to Trinidad*, and in the guise of an innocent booklet introducing foreign visitors to the multi-racial Trinidad[11], it contains hidden publicity for Ganesh's mystic practice:

> The book spoke about the romance of Trinidad's many races. In a chapter called The East in the West the readers were told that they would be shocked to find […] in a village called Fuente Grove, a genuine Hindu temple which looked as if it had been bodily transported from India. The Fuente Grove Hindu temple was considered well worth a visit, for spiritual and artistic reasons. (147)

The Guide to Trinidad is also a cunning attempt to destroy the credibility of his rival. Pretending to take an objective look at Trinidad's mass media, Ganesh's book does its best to cast a shadow on Narayan's paper: "The anonymous author of the Guide was enthusiastic about the island's modernity. […] But he deplored the absence of any influential weekly or monthly paper, and he warned foreign advertisers to be wary of the mushroom monthlies which claimed to be organs of certain sections of the community "(147)

[11] Here Ganesh proves his ability to master the Western double code of dressing up business interests as multicultural rhetoric.

If being an author served his interests in the Hindu community when writing his first book, Ganesh is conversely aware of the benefits of anonymity when launching an "objective" book to an international audience. He learns about the practice of foreign publishing houses of sending away free catalogues from Beharry. Yet, though acquainted with the practice, Beharry is completely unaware of its meaning and intention, and watches in bewilderment how Ganesh "sent free copies of *The Guide* to all the American Army camps in Trinidad. […] He also sent copies to export agencies and advertising agencies in America and Canada which dealt with Trinidad."(147) Education gives Ganesh an understanding of practices and meanings unavailable to the average ignorant Hindu. His knowledge of Western ways and awareness of local cultural practices enable him to make the best of both worlds and carve a personal space for success and recognition.

Fawzia Mustafa argues that Ganesh's ascension is "emblematic of the rise of the first generation of colonial entrepreneurs who unethically capitalized on the political opportunities the era offered." (45) What she implies by "unethically capitalized" is that Ganesh, although to a large extent able to "read" people and circumstances correctly and act on that knowledge, is nevertheless limited in his agency by personal interest[12]. He acts only when his interests are at stake. As a politician he fails to represent adequately the interests of the black people who had elected him. Yet circumstances act again in his favour, and he is awarded an M.B.E by the British authorities who were too far away to be in touch with the political realities in Trinidad. There is also a deeper criticism embedded in the irony-the implication that in colonial countries like Trinidad political elites will fail to represent people's interests because politicians are mere imperial stooges (a criticism that foreshadows *The Mimic Men*). Thus what at a superficial level appears as achievement is revealed as a deeper failure. Ganesh's successful strategies are premised on the bastardization of Hindu and western cultural capital. This bastardization and the mistranslation of values become possible against the backdrop of colonial manufactured societies, which lack a powerful tradition. The cultural fields in colonial societies are incapable of preserving their autonomy and establishing a firm basis for political debate. The cultural and religious hybridity that characterize Trinidad Indians are perceived as negative effects of the lack of Hindu cultural autonomy. The displaced Hindu spirituality loses its capacity to act as an integrative cultural system ordering people's lives and is consequently invaded by the modern capitalist spirit. The result is a formal Hindu culture whose meanings are supplied by capitalist practices. As colonial societies are incapable of nurturing strong and authentic[13] values, they pave the road forward for opportunists like Ganesh, conversant both with formal Hindu custom and capitalist practice. They are emblematic of the period right before independence-and they constitute, more or less, that class of locally born colonials that Macaulay's infamous 1835 Minute to Parliament advocated the creation of: "a class of interpreters between us and the millions whom we govern- a class of persons Indian in blood and colour, but English in tastes, opinions, in morals and in intellect." (qtd. in Ashcroft 140) The result of such mimicry, however, is not the

[12] In the terms of the Kantian and continental philosophical tradition, Ganesh does not act freely, because he doesn't act morally. For Kant freedom is a consequence of the ethical act, which presupposes a universal law: one should act only in such a way which would constitute a universally accepted law. Acting out of personal interest is not a moral, and thus not a free act. Another important distinction is made by David Detmer in his analysis of Sartre's *Being and Nothingness*, between practical(limited) and ontological(absolute) freedom.(60-1) Insofar as Ganesh is not able to dictate the terms of his success, he doesn't have ontological freedom (the freedom of choosing for oneself how one should act). Ganesh has only practical freedom, which is the capability to achieve what you desire.

[13] It is important to note that while Naipaul seems to decry the lack of authentic traditions in colonial societies, he takes an ironic stand towards the recuperation of authentic pre-colonial traditions. His argument is that the pre-colonial past has been erased with the genocide of the indigenous population and the languages spoken in the Caribbean were borrowed from the imperial masters (*The Middle Passage*).

subversion of the colonial order as Ashcroft claims (141), but the creation of a class of opportunist 'picaroons'[14] like Ganesh. For a Romanian reader in particular characters like Ganesh appear strangely familiar, and there is feeling of "family resemblance" between the early post-colonial Trinidad and the panorama of Romanian society sketched by I.L.Caragiale in his plays and short stories: the same opportunism, double-standard morality and hybrid practices, the result of the meeting of two worlds, one dying and the other not-yet born: the traditional, Balkan-Ottoman practices grafted onto a an incipient capitalism. Like Caragiale, a conservative who repeatedly offended the liberals by revealing the discourse of modernization to be just empty mimicry of the West, Naipaul proved a very unwelcome voice in postcolonial literature, with his implication that colonials conversant both with their culture and the colonizer's culture will develop a double-standard morality that will serve only their own interests. He later had to face this accusation himself from critics like Selwyn Cudjoe, Rob Nixon and even Edward Said. For early postcolonial literature, therefore, the ambivalence of hybridity and mimicry is not necessarily positive. For a start, cultural hybridity indicates the degree to which traditional Hindu customs become corrupted by the emergent American capitalist culture. Furthermore, while it empowers educated individuals like Ganesh to accede to high positions, it also serves as an instrument for the oppression of the illiterate masses.

Ganesh's from rags-to-riches Cinderella story is illustrative of both the shortcomings and mediocrity of Trinidadian colonial society and the opportunities for change offered by the turbulent war period. Through Ganesh's character and the story of his meteoric rise to power the novel satirizes the limited social and political understanding of colonial society, launching a powerful critique at the effects of economic imperialism. Due to the lack of authentic cultural traditions and real values, Trinidadian society appears as manufactured and artificial, half-made, and is thus incapable of encouraging, fostering and promoting excellence. A society lacking in adequate standards becomes the competing field for mock-personalities like Ganesh and his political rival Narayan. Their success is primarily the conjoined effect of the flawed social structure of Trinidad and the volatile circumstances of the Second World War. At the same time, the novel becomes, in reverse, the mirror of Naipaul's own journey of literary discovery from the colony to the heart of empire and then back home again. Together with *Miguel Street*, *The Mystic Masseur* testifies to the emergence of the writer's own voice after overcoming the intellectual colonialism that had kept him tied to the cultural heritage of the Empire.

Works Cited:

Ashcroft, Bill. *Key Concepts in Postcolonial Studies*, London and New York: Routledge, 1998

Bassnett, Susan and Harish Trivedi, eds. *Post-colonial Translation: Theory & Practice*. London: Routledge, 1999

Brereton, Bridget. *Race Relations in Colonial Trinidad 1870-1900.* Cambridge: Cambridge University Press, 1979

Detmer, David. *Freedom as a Value: A Critique of the Ethical Theory of Jean-Paul Sartre.* New York: Columbia University Press, 1980

Mustafa, Fawzia. *V.S.Naipaul*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

V.S.Naipaul. *The Mystic Masseur*. London: Picador, 2002

--- . *The Middle Passage*. London: Andre Deutsch, 1962

[14] In *The Middle Passage*, Naipaul compares the opportunist politicians of the 1946 elections to "the sixteenth century picaroon of the Spanish literature, [who] survives and triumphs by his wits in a place where it is felt that all eminence is arrived at by crookedness." (72)

THE ROMANIAN DISCOURSE ON TRANSLATION IN PERIODICALS (1800-1945)

Ana-Magdalena PETRARU
Postdoc POSDRU/159/1.5/S/140863, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: The aim of our paper is to analyse the Romanian discourse on translation in periodicals since its beginnings to pre-communism based on our personal research and the articles and studies mentioned in national bibliographies. Drawing on the disciplines of Translation Studies (TS), we will try to account for the main approaches and directions in the reflections on translation and translators in our country before the rise of the discipline of TS as we know it today, in the 1950s. Last but not least, we will purport to distinguish the original features of our discourse on translation and potential guidelines for translating.

Keywords: Translation Studies, discourse analysis, translator's status, translation guidelines, Romanian periodicals.

Introduction

Reflections on translation in our country have been made ever since the first translated text was published into Romanian (*cf.* Coresi's preface to *Întrebare creştinească/ The Christian Inquiry*, 1559 which reads that translation was necessary for "all people to understand who Romanians are as Christians, as Saint Paul the apostle speaks… This is because five words in Romanian that can be understood by the people are better than ten thousand words in a foreign language that cannot" – quoted by Lungu Badea, 2005: 145). Furthermore, drawing on the ages of translation as established in the international discourse of the discipline, i.e. normative, descriptive, functional and sociolinguistic (Ladmiral 1997, *apud* Badea-Georgiana, 2013: 8), the contemporary Romanian TS discourse distinguishes between philological, linguistic and productive translation theories (*ibidem*). It is also argued that between the 18th and the 19th centuries, there was no Romanian translation theory or discourse as such apart from the theoretical elements on the purpose, ends and how translation could jeopardise the language, culture and mentality of the Romanian people (*ibid*, p. 12). In this respect, we could bring into play the 19th century dispute between Ion Heliade Rădulescu who stressed the positive role of translations meant to enrich a people's culture, as opposed to Mihail Kogălniceanu who rejected them based on their potential role to ruin the specificity of a culture, in general and the young Romanian culture at the time, in particular (an issue that was already tackled in our previous research, *cf.* Petraru, 2014: 1158). Kogălniceanu's attitude towards translation was labelled as 'translationitis' (Ro: 'traducţionită') in the Romanian TS discourse (Badea-Georgiana, 2013: 24); however, it is important to mention that the Romanian philologist was not entirely against translation as such, he only condemned poor translations from cheap works (e.g. popular fiction) deemed to kill a country's spirit unlike the ones from philosophy (e.g. Montesquieu's works) which he found useful (*cf.* Cornea, 1966, *passim*).

The Romanian Discourse on Translation in Periodicals

In spite of the fact that reflections on translation in our country such as the ones mentioned above have been made ever since the first translation into Romanian was carried out, the first articles in periodicals that tackle the phenomenon of translation as such were written in the Cyrillic alphabet; this is the case of George Barițiu's text in *Foaie pentru inimă, minte şi literatură/ Paper for the Heart, Mind and Literature* (1850) with a special concern for the translation of classical authors in Romanian (1858) and possibly in *Foaia literară/ The Literary Paper* (1838), as national bibliographies mention (Stoica, 2003)[1]. In the table below, we render the main articles in Romanian periodicals that deal almost exclusively with the art and craft of translation and the mission of the translator; it is also important to mention that there are other disparate translation-related considerations in reviews of translated works which we did not include[2].

Nr. crt.	Author	Title and translation	Periodical and translation	Publication details
1.	Aderca, Felix	Să fie cu putință?/ Is This Possible	Revista Fundațiilor Regale/ The Review of Royal Foundations	no. 4/ 1946, p. 3
2.	Anastasie, Mihail	Comentarii în jurul problemei traducerilor/ Comments on the Issue of Translating	*Bis/ Bis*	no. 66/ 1943
3.	Bachelin, I.	Cum se traduce la noi în bibliotecile populare/ How Translations Are Carried Out in Our Libraries	*Noua revistă română/ The New Romanian Review*	no. 1/ 1909
4.	Barițiu, Gh.	Traducere/ Translation	*Foaia literară/ The Literary Paper*	no. 1/ 1838, pp. 4-7
5.	Barițiu, Gh.	Măiestria de a traduce/ The Craft of Translation	*Foaie pentru inimă, minte şi literatură/ Paper for the Heart, Mind and Literature*	no. 18/ 1850, pp. 140-144
6.	Barițiu, Gh.	Traducerea scriitorilor clasici în limba română/ Translating Classical Authors into Romanian	*Foaie pentru inimă, minte şi literatură/ Paper for the Heart, Mind and Literature*	no. 16/ 1858, p. 79 & no. 17 p. 87
7.	Batzaria, N.	Traducerile/ Translations	*Gândirea/ The Thought*	1922
8.	Bobeș, T.	Traducerile/ Translations	*Rampa nouă ilustrată/ The New Illustrated Ramp*	no. 3/ 1928
9.	Botez, Demostene	Traducerile/ Translations	*Timpul/ The Time*	no. 2390/ 1944, p. 2
10.	Botez, Demostene	Traducerile/ Translations	*Opinia/ The Opinion*	1922
11.	Boureanu, Radu	Spiritul traducerilor/ The Spirit of Translations	*Flăcări/ Flames*	no. 3, 1938, p. 7
12.	Bran-Lemeny,	Arta și analiza traducerii/ The Art	*Gazeta cărților/ The Gazette of*	no. 1-2, 1943,

[1] All three texts are mentioned by Stoica in "Bibliografia generală a studiilor critice despre arta traducerii". *Literatura română. Ghid bibliographic, partea a III-a, Scriitori români traducători/* "General Bibliography of Critical Studies on the Art of Translation". *Romanian Literature. Biliographic Guide, part III, Romanian Writers and Translators*, 2003, pp. 867-891; unfortunately, most of the texts published before 1945 are no longer available today, either in classic book format in national libraries or on online bibliographies.

[2] For instance, Vladimir Streinu argues against Croce's idea of the untranslatability of poetry when discussing Poe's poems in Romanian (quoted in Lăcătușu, 2000: 65).

	Ioan Al.	and Analysis of Translation	*Books*	p. 1-3
13.	Bretan, Lucian	Reglementarea editurii/ Regulating Publishing Houses	*Afirmarea/ The Affirmation*	no. 1/ 1937
14.	Brezianu, Barbu	Sborul cuvintelor/ Flying Words	*Rampa nouă ilustrată/ The New Illustrated Ramp*	no. 5318/ 1935, p. 1
15.	Călin, Alex	Traducerile/ Translations	*Rampa nouă ilustrată/ The New Illustrated Ramp*	no. 487, 1919
16.	Călin, Alex	Valoarea literară a traducerilor/ The Literary Value of Translations	*Rampa nouă ilustrată/ The New Illustrated Ramp*	year VI, 1922
17.	Călinescu, G.	Traduceri/ Translations	*Adevărul literar și artistic/ The Literary and Artistic Truth*	no. 73/ 1935
18.	Cerbu, Eman	A traduce bine/ To Translate Well	*Rampa nouă ilustrată/ The New Illustrated Ramp*	year VI, 1921
19.	Cetină, I.	Criza nuvelei și traducerile/ The Crisis of the Short Story and Translations	*Datina/ The Custom*	year VI, 1926
20.	Cioculescu, Șerban	Anul literar. Traducerile/ The Literary Year. Translations	*Adevărul/ The Truth*	no. 15031/ 1933, p. 7
21.	Cioculescu, Șerban	Anul literar. Traduceri și traducători/ The Literary Year. Translations and Translators	*Adevărul/ The Truth*	no. 15338/ 1934, p. 5
22.	Cioculescu, Șerban	Anul literar. Traduceri/ The Literary Year. Translations	*Adevărul/ The Truth*	no. 15635/ 1935, p. 6
23.	Constantinescu, Pompiliu	Traducerile/ Translations	*Vremea/ The Time*	no. 643/ 1942
24.	Constantinescu, Pompiliu	Problema traducerilor/ The Issue of Translations	*Săptămâna CFR/ The CFR Week*	no. 26/ 1943
25.	Constantinescu, Pompiliu	Biblioteca universală/ The World Library	*Vremea/ The Time*	no. 740/ 1944, p. 12
26.	Constantinescu, Pompiliu	Traducătorul ideal/ The Ideal Translator	*Vremea/ The Time*	no. 643/ 1942
27.	Cuclin, Dimitrie	Traducerile și specificul național/ Translations and National specificity	*Patria/ The Nation*	no. 469/ 1938, p. 5
28.	Davila, Al.	Traduceri/ Translations	*Rampa nouă ilustrată/ The New Illustrated Ramp*	no. 2108/ 1924
29.	Densușianu, Aron	Epistole literare/ Literary Epistles	*Orientul Latin/ The Latin Orient*	no. 4/ 1874, p. 4
30.	Dianu, Romulus	Traducerile/ Translations	*Rampa nouă ilustrată/ The New Illustrated Ramp*	no. 2552/ 1926, p. 1
31.	Donici, Leon	Traducerile/ Translations	*Flacăra/ The Flame*	no. 40/ 1922
32.	Drăgulescu, C.	Cum să traducem? How Should We Translate?	*Ausonia/ Ausonia*	no. 1-2/ 1942, p. 4-8
33.	Drimba, Ovidiu	Chestia traducerilor/ The Issue of Translations	*Tribuna/ The Tribune*	no. 76/ 1941, p. 5, 10
34.	Drimba, Ovidiu	Mai multe traduceri/ More Translations	*Tribuna/ The Tribune*	no. 436/ 1942, p. 2
35.	Dumitrescu, Geo	Traducerile/ The Translations	*Timpul/ The Time*	no. 1926/ 1942, p. 30-32

36.	Eftimiu, Victor	Problema traducerilor/ The Problem of Translations	*Culisele – A kulissza/ Behind the Scenes*	no. 5/ 1923, p. 2-6
37.	Eftimiu, Victor	Traducere de mântuială/ Poor Translation	*Tribuna Română/ The Romanian Tribune*	no. 75/ 1943, p. 2
38.	Eliade, Mircea	Traducerile din clasici/ Translations from Classics	*Universul literar/ The Literary Universe*	no. 17/ 1925, p. 10
39.	Eliade, Mircea	Despre cultura dirijată/ On Guided Culture	*Universul literar/ The Literary Universe*	no. 6/ 1940, p. 1, 7
40.	Gorun, Ion	Cum traducem/ How We Translate	*Universul/ The Universe*	no. 335/ 1909, p. 1
41.	Grosu, Sergiu	Traducerile/ Translations	*Viața Bucovinei/ The Life of Bukovina*	1941
42.	Hertz, de A.	Traducerile/ Translations	*Adevărul literar și artistic/ The Literary and Artistic Truth*	no. 154/ 1923
43.	Hertz, de A.	Traducerile/ Translations	*Dimineața/ The Morning*	1925
44.	Iamandi, Dimitri	Problema traducerii/ The Problem of Translation	*Vremea/ The Time*	no. 668/ 1942, p. 7
45.	Iancu, Victor	Traducerile/ Translations	*Patria/ The Nation*	no. 217/ 1936 p. 2
46.	Ibrăileanu, Garabet	Traducerile/ Translations	*Viața românească/ The Romanian Life*	no. 9/ 1906
47.	Ibrăileanu, Garabet	Traducerile/ Translations	*Patria/ The Nation*	no. 247/ 1920
48.	Imbrescu, Dumitru	Editorii și traducerile/ Publishers and Translations	*Țara noastră/ Our Country*	no. 855/ 1935
49.	Iorga, N.	Stil și traduceri/ Style and Translations	*Ramuri/ Branches*	No. 3-4/ 1927, p. 33-34
50.	Iorga, N.	Traduceri/ Translations	*Floarea darurilor/ Flower of Gifts*	1907
51.	Iorga, N.	Traduceri/ Translations	*Timpul/ The Time*	no. 270/ 1892, p. 2-3
52.	Iosifescu, Silvian	Traduceri și traducători/ Translations and Translators	*Tribuna poporului/ The People's Tribune*	no. 44/ 1944, p. 2
53.	Isac, Emil	Traducerile/ Translations	*Rampa nouă ilustrată/ The New Illustrated Ramp*	1919
54.	Jebeleanu, Eugen	Traduceri, în românește/ Translations into Romanian	*Adevărul/ The Truth*	no. 16491/ 1937, p. 1
55.	Kirițescu, N.	Traducerile/ Translations	*Rampa nouă ilustrată/ The New Illustrated Ramp*	no. 3491/ 1929
56.	Lăzărescu, Ion	Traducerile/ Translations	*Viața/ The Life*	no. 785/ 1943, p. 2
57.	Liman, Horia	O operă culturală, traducerile/ A Work of Culture	*Editorial/ Editorial*	no. 17/ 1940, p. 21
58.	Lucullus	Traducerile cu creionul/ Translating in Pencil	*Rampa nouă ilustrată/ The New Illustrated Ramp*	no. 834/1920
59.	Lucullus	Traducerile/ Translations	*Rampa nouă ilustrată/ The New Illustrated Ramp*	no. 966/ 1921
60.	Maniu, Adrian	Arta de a tălmăci/ The Art of Translating	*Rampa nouă ilustrată/ The New Illustrated Ramp*	no. 2899/ 1927, p. 1
61.	Maniu, Adrian	Cenzura traducerilor/ Censorship	*Rampa nouă ilustrată/ The New*	no. 3559/

		of Translations	*Illustrated Ramp*	1921, p. 1
62.	Marinescu, Ștefan	Traducerile/ Translations	*Seara/ The Night*	no. 15/ 1931
63.	Martinescu, Pericle	Problema traducerilor/ The Problem of Translations	*România literară/ Literary Romania*	no. 48/ 1940, p. 2
64.	Nicolescu, G.C.	Traducere și original în poezie/ Translation and Original in Poetry	*Universul literar/ The Literary Universe*	no. 21/ 1942, p. 1-2
65.	Nicolescu, G.C.	Traducere și original în proză/ Translation and Original in Prose	*Universul literar/ The Literary Universe*	no. 23/ 1942, p. 1-3
66.	Nicolescu, G.C.	Traducerile/ Translations	*Universul literar/ The Literary Universe*	no. 46/ 1942, p. 1-2; no. 2/ 1943, p. 1-2
67.	Nolla, Dem. Gh.	Traducerile și moda/ Translations and Fashion	*Tribuna literară/ The Literary Tribune*	no. 2/ 1941, p. 26
68.	Oană, Ion	Problema traducerilor/ The Problem of Translations	*Tribuna/ The Tribune*	no. 2/ 1942, p. 4
69.	Odobescu, Al.	Despre traduceri/ On Translations (I-II)	*Transilvania/ Transylvania*	no. 22/ 1877, p. 253-257; no. 23, p. 265-270
70.	Odobești eanu, Victor	Reminiscențe, traduceri, înrâuiri/ Reminiscences, Translations, Influences	*Orizont/ The Horizon*	1940-1941
71.	Pantazescu, Dan. C.	Scrierile românești și traducerile/ Romanian Writings and Translations	*Țara noastră/ Our Country*	Jan. 27, 1922
72.	Perpessicius	Traducerile/ Translations	*Cuvântul/ The Word*	no. 1177/ 1928, p. 1
73.	Perpessicius	Editura de stat/ The State Publishing House	*Revista Fundațiilor Regale/ The Review of Royal Foundations*	1945, p. 209
74.	Petrașincu, Dan	O problemă literară cu ecou social: traducerile/ A Literary Problem with Social Implications: Translations	*Muncă și voie bună/ Work and Joy*	no. 2/ 1940, p. 9
75.	Petrescu, Cezar	Traducerile/ Translations	*Cuvântul literar și artistic/ The Literary and Artistic Word*	no. 3/ 1925, p. 1
76.	Petrescu, Cezar	Traduceri și traducători/ Translations and Translators	*Curentul/ The Tide*	no. 439/ 1929, p. 3
77.	Petrescu, Cezar	Proprietatea literară. Cum se fac traducerile în românește/ Literary Property/ How Translations into Romanian Are Carried Out	*Revista Fundațiilor Regale/ The Review of Royal Foundations*	no. 493, p. 2
78.	Philippide, Al.	Arta de a traduce versuri/ The Art of Translating Poetry	*România literară/ Literary Romania*	no. 30/ 1939
79.	Philippide, Al.	Schimbul literar internațional/ International Literary Exchange	*Viața românească/ Romanian Life*	no. 5/ 1940, p. 92-94
80.	Philippide, Al.	Limba românească și traducerile/ Romanian Language and Translations	*Curentul literar/ The Literary Trend*	no. 119/ 1941, p. 12
81.	Philippide, Al.	Traducerile trădătoare/ Treacherous Translations	*Vremea/ The Time*	no. 667/ 1942, p. 6

82.	Philippide, Al.	Cultura noastră și traducerile/ Our Culture and Translations	*Adevărul/ The Truth*	no. 16166/ 1936
83.	Postelnicu, C.	Utilitatea traducerilor/ Usefulness of Translations	*Universul literar/ The Literary Universe*	no. 52/ 1940, p. 11
84.	Protopopescu, Dragoș	Problema traducerilor/ The Problem of Translations	*Spectator/ The Spectator*	no. 8/ 1943, p. 1, 2
85.	Rareș, Sorin B.	Traduttore, tradittore	*Mioriţa/ The Little Ewe*	no. 1535/ 1936
86.	Robot, Al.	Despre traduceri și răstălmăciri/ On Translations and Misinterpretations	*Rampa nouă ilustrată/ The New Illustrated Ramp*	no. 4518/ 1933
87.	Rodan, Victor	Traducerile clasice/ Classic Translations	*Rampa nouă ilustrată/ The New Illustrated Ramp*	no. 1291/ 1922
88.	Sadoveanu, Ion Marin	Traducerile/ Translations	*Rampa nouă ilustrată/ The New Illustrated Ramp*	no. 3404/ 1929, p. 1
89.	Sân-Georgiu, Ion	Traducerile pentru teatru/ Translations for Theatre	*Rampa nouă ilustrată/ The New Illustrated Ramp*	no. 3487/ 1929
90.	Scurtu, Ion	Traducerile literare la noi/ Literary Translations in Our Country	*Semănătorul/ The Sower*	no. 28/ 1906, p. 545-547; no. 30, p. 587-589; no. 31, p. 608-612; no. 32, p. 631-633.
91.	Scurtu, Ion	Traduceri negustorești și traduceri literare/ Literary and Commercial Translations	*Semănătorul/ The Sower*	no. 39/ 1907, p. 801-802
92.	Scurtu, Ion	Traducătorii de contrabandă sau traducătorii traducerilor/ Contraband Translators or Translators of Translations	*Semănătorul/ The Sower*	no. 39/ 1909, p. 787-789
93.	Sebastian, Mihail	Notă despre traduceri/ Note on Translations	*Revista Fundațiilor Regale/ The Review of Royal Foundations*	no. 219/ 1940
94.	Sfetca, Petru	În apărarea traducerilor românești/ Defending Romanian Translations	*Dacia/ Dacia*	no. 31/ 1944, p. 2
95.	Stino, Aurel George	Iarăși despre traduceri/ On Translation Again	*Acțiunea/ The Action*	no. 699/ 1942, p. 5-6
96.	Stino, Aurel George	Traduceri literare sau literale/ Literary or Literal Translations	*Țara/ The Country*	no. 3/ 1929
97.	Stino, Aurel George	Traducerile/ Translations	*Știrea/ The News*	no. 3/ 1929
98.	Suru, Miron	Despre traduceri/ On Translations	*Meșterul Manole/ The Master Builder Manole*	no. 1-3/ 1940, p. 58
99.	Suru, Miron	Traducerile/ Translations	*Țara noastră/ Our Country*	1933
100.	Șiclovan, C. I.	Și câteva traduceri bune/ A Few Good Translations, As Well	*Facla/ The Torch*	no. 1561/ 1936, p. 2
101.	Ștefan, Ion	Problema traducerilor și nivelul culturii/ The Issue of Translations and the Level of Culture	*Universul literar/ The Literary Universe*	no. 37/ 1941, p. 3

102.	Ștefănescu, Mircea	Despre traduceri/ On Translations	*Rampa nouă ilustrată/ The New Illustrated Ramp*	no. 5132/ 1932
103.	Șuluțiu, Octav	Traducerea, capital de istorie literară/ Translation, Capital of Literary History	*Universul/ The Universe*	no. 150/ 1940, p. 4
104.	Șuluțiu, Octav	Traducerea ca mijloc de vulgarizare/ Translation As Means of Vulgarisation	*Universul/ The Universe*	no. 157/ 1940, p. 4
105.	Șuluțiu, Octav	Traducerea marilor poeți străini	*Universul/ The Universe*	no. 171/ 1940, p. 4
106.	Talex, Alex	Problema editorilor. Traducerile.../ The Problem of Publishers. Translations...	*Acțiunea/ The Action*	no. 954/ 1943, p. 2-3
107.	Tretinescu, Tiberiu	Despre traduceri/ On Translations	*Timpul/ The Time*	no. 1800/ 1942, p. 2
108.	Țepelea, Gabriel	Ortega y Gasset: Despre mizeria și splendoarea traducerilor/ Ortega y Gasset: The Misery and Splendour of Translation	*Revista Fundațiilor Regale/ The Review of Royal Foundations*	no. 7/ 1943, p. 181-185
109.	Voita, L.	Despre traduceri/ On Translations	*Chemarea vremeii/ The Call of the Time*	1941, p. 10
110.	Vrânceanu, Dragoș	O problemă de cultură: traducerile/ An Issue of Culture: Translations	*Curentul magazin/ The Tide Magazine*	no. 31/ 1939, p. 3
111.	Vulcănescu, Romulus	Traduttore, creatore/ Translator, Creator	*Presa/ The Press*	no. 10/ 1940, p. 2

Reflections on Translation and Translators before 1900

As can be seen from the table above, there are very few articles on translation in 19th century Romanian periodicals. Thus, the database we gathered from the entries in national bibliographies (Stoica, 2003: 867-891), our personal research in the field and reception studies that also dealt with the translation phenomenon (such as Tamara Lăcătuşu's on English literature in Romania between 1900-1950 with a special chapter on the conception on translation and the translator for the period discussed, 2000: 63-83) shows that only 6 out of 111 articles were published before 1900 (3 by G. Bariţiu, 2 by Al. Odobescu and one by N. Iorga). The main recommendation was for bad translations to be put an end to and advice was given on how to translate (Bariţiu, *apud* Lăcătuşu, 2000: 26). The Transylvanian scholar's prescriptivism was also brought into play in the context of longer target texts in analytical languages that would occur when source texts from synthetic languages were dealt with, i.e. as in the case of English works translated into Romanian (*apud* Maiorescu, 1871 who stressed that translators should be agents of culture, speak foreign languages and travel a lot so as to be able to render the image of the source culture in translation or study grammar and compile either monolingual or bilingual dictionaries). Odobescu acknowledges the usefulness of translations to enrich the Romanian language and argues that translators should be knowledgeable about the author and not distort the meanings of words and sentences in translation; they should also be faithful to the Romanian language (1877a: 255). Above all, translators should be 'clear', 'correct', 'elegant', 'balanced' and 'readable' in the target

language (1877b: 267), so as to meet the horizon of expectations of their readers. At the beginning of his career at the university, our great historian N. Iorga, published studies and reviews in various periodicals, *Timpul/ The Time* included. Later on, he acknowledged that he translated little and poorly and believed that all translators had to master their art and love world literature. He particularly commented on the translation of poetry which could be done in three ways: by creating, through translation, the original (in this case, there should be congeniality between the translator, the work to translate and its author, apart from deep knowledge of the SL and TL); by being less faithful to the original, i.e. translating verse by prose when required (in spite of the fact that this breaks the text's rhythm and leads to a greater distance from the original and its ideas); by observing rhythm, i.e. rendering verse by verse in keeping with the convention of the ST (Iorga only rejects rhyme since it sometimes requires much sacrifice). Last but not least, a respectful translator should always serve the interests of the author in the TL, not his/ her own glory (Iorga, 1907, *passim*)

To summarize, reflections on the art of translation and its master before the 20th century are simple at a stage when the Romanian culture was still young and had to be fostered from bad translations that could pervert the public's taste; translators should observe fidelity to the target language, hence the preference for free translations in the era.

Reflections on Translation and Translators between 1900-1945

As underlined later on in the Romanian discourse on translation (*cf.* Lăcătușu's "Conceptions on Translation and the Translator", 2000: 63-83) and as can be seen from the table above, the 105 articles on translation that came out between 1900 and 1945 could be read in periodicals such as *Viața Românească/ The Romanian Life, Revista Fundațiilor Regale/ The Review of Royal Foundations, Ideea Europeană/ The European Idea, Adevărul literar și artistic/ The Literary and Artistic Truth, Universul literar/ The Literary Universe, Rampa nouă ilustrată/ The New Illustrated Ramp*, etc. Reputed figures of the time (e.g.: N. Iorga, Mihail Sebastian, Al Philippide, Cezar Petrescu, Romulus Vulcănescu, G. Călinescu, G. Ibrăileanu, Perpessicius, to name but a few) supported the importance of translations for the development of national literature and the dangers that translators might fell prey to unless they keep with basic translation guidelines. Despite the fact that legal guidelines for all translators to obey would only be established through the Translators' Charter in 1963 at Dubrovnik, in the Romanian discourse on translation in periodicals there is common agreement that translations should be carried out by talented translators, masters of both the SL and TL. For instance, in his preference for target orientedness, Ibrăileanu went as far as arguing that translators had the duty to be as close to the original as possible as they should feel and live a second time the ST through their translation (Ibrăileanu, 1906: 451-453, *apud* Lăcătușu, 2000: 64).

In fact, contemporary Romanian TS scholars distinguish between two periods in the national discourse on translation of the second half of the 20th century (*ibidem*). The former, between 1900-1918, is a neutral one in tone and the studies published during these two decades are less numerous; on the contrary, from the 1920s to the 1940s, the number of articles on translations and translators in periodicals boosts and the authors' tone is marked by anger against the quality of (mainly cheap) foreign literature introduced to the Romanian

readers in an era almost exclusively guided by commercial criteria with incoherent translation policies that ignored canonical works. In fact, translations, when not serialized in collections, were often reduced to no more than 120 pages according to the French trend of the time so as not to bore the readers (*cf.* Dimitriu 2000, *passim*), thus making the short story a favourite candidate[3].

The articles discuss issues such as the need for translations, translatability (which cannot be denied in the case of prose but is controversial when it comes to poetry), literal vs. free translation. The last issue was particularly tackled by Camil Petrescu who demanded 'precision' and 'accurate grammar' from the translator that reformed the target language when breaching these imperatives (quoted in Lăcătușu, 2000: 66). Tudor Vianu replied that adaptation is the key (in cases such as Murnu's translation from Homer that led to the debate between the two Romanian personalities, *ibidem*). The translator's skills are also discussed by Gabriel Țepelea who commented Ortega y Gasset's *The Misery and Splendour of Translation*; thus, the translator is seen as a mediator between cultures, translation being more than simple transposition from a language into another, but the presentation of a culture and civilization to another one. In this context, the Romanian translations of the time are rejected based on their poor quality (*ibidem, passim*).

Most cultural authorities mentioned in the table above speak about the translator's status and the qualities s/he should possess; direct translations are required, not indirect ones, the translator should master both SL and TL, be a creator (Cerbu Eman, quoted in Lăcătușu, *op. cit.*, p. 71), not a simple philologist, but a writer who deeply penetrated the source language and culture. Moreover, Pompiliu Constantinescu, Sergiu Grosu and Sorin Rareș, among others, claim that there should be an affinity between the translator and the author, Marian Ralea ironically noting that the translator needs to be a genuine intellectual in a country that has none (cited in Lăcătușu, *op. cit.*, pp. 72-73).

As argued in the contemporary Romanian TS discourse, translation criticism in the first half of the 20th century draws on Lovinescu's theory on the impossibility to objectively judge a work of art, a claim that does not hold true for Vladimir Streinu who feels that translation should not be considered autonomous, but an extension of the original. Beyond the slightly hermeneutical dimension, the authors publishing in periodicals plead for the surveillance of translations and their quality. Therefore, 'reading commissions' and 'control offices' need setting up, and gaps in translation need filling in; a state institution for all issues pertaining to translations should be founded, Perpessicius envisaging the translation of important masterpieces from world literature (*ibidem*). The translator's status is also brought into play, the low pay and it is commonly agreed that The Society of Writers of that time should interfere to control the quality of translations (M. Sebastian, cited in Lăcătușu, *op. cit.*, p. 74). Furthermore, the author should be protected and the responsibility for the translated text stimulated by introducing a clause to grant translation rights. C. Alex (quoted in Lăcătușu, *ibidem*) even claims that damages should be paid to foreign authors whose works

[3] Actually, in our previous research drawing on our doctoral thesis on the reception of English Canadian literature in Romania by means of translations and critical studies, we proved that, as far as Canadian literature was concerned, the favourite authors for the pre-communist period were the humourist Stephen Leacock with his short stories and Mazo de la Roche, author of popular fiction for women; this is due to the fragments of their works published in the main periodicals of the time (*cf.* Petraru, 2013).

were poorly translated, suggesting the study of parallel texts to improve the quality of existing translations and the use of samples for all methods used to translate differently the same text.

Last but not least, translation is an instrument of knowledge, thus enriching national literature (*cf.* Perpessicius, 1928 and Sebastian, 1935, *apud* Lăcătușu, *ibidem*) and it is the length and quality of translations that show the level of a culture (Călinescu, 1935 *apud* Lăcătușu, *ibidem*). Thus, it could be argued that translations are equal in status to the literature of a nation (Imbrescu, 1935 cited in Lăcătușu, *ibidem*) and they did not only become an exercise, but a conscience for writers, a parallel creation to the original (Boureanu, 1938 *apud* Lăcătușu, *ibidem*). The idea that translations could suffocate the literature of a country is strongly rejected (Protopopescu, 1943 *apud* Lăcătușu, *ibidem*); they are a matter of cultural education of the masses so their aesthetical and educational role could no longer be denied (Constantinescu, 1943 *apud* Lăcătușu, *ibidem*).

As a general remark, not only did the Romanian discourse on translation in periodicals truly start to develop in the second half of the 20th century, but it also covered wider areas than before (translator's status, translation guidelines, translator's rights, damages for the author in case of poor translations).

Conclusions

To conclude, we showed that, despite the fact that considerations on translation have been published ever since the first translation into Romanian was carried out (in Coresi's preface to *Întrebare creştinească/ The Christian Inquiry,* 1559), reflections on translation in periodicals only came out in the second half of the 19th century in Cyrillic alphabet (i.e. Bariţiu's texts in *Foaie pentru inimă, minte şi literatură/ Paper for the Heart, Mind and Literature*) and at the end of the 19th century in Romanian. Authors admit that translations are useful and plead for the clarity, correctness, elegancy and fluency of the target text. However, based on the database we compiled from our personal research, reception studies (Lăcătușu, 2000) and national bibliographies (Stoica, 2003), there are more than 100 articles published in periodicals between 1900-1945 as opposed to only 6 before. Contemporary Romanian scholars (Lăcătușu, *op. cit.*) distinguish between two periods in the pre-communist TS discourse: 1900-1918 and 1920-1940, respectively. The latter period is more marked by anger against the poor quality of translations than the former, in their originality, Romanian personalities going as far as arguing that authors should be entitled to claim damages against poor translations from their works. Translators should be creators, not simply master the source and target language, but also the culture and civilisation of both SL and TL; moreover, there should be congeniality between translator and author so as to facilitate the translation process. Last but not least, direct translations are encouraged, along with the study of parallel texts and it is argued that translations are equal in status to national literature, showing a country's level of culture.

Bibliography

Dimitriu, Rodica (2000) "Translation Policies in Pre-Communist and Communist Romania. The Case of Aldous Huxley", *Across Languages and Cultures* 1(2), pp. 179-192.

Iorga, Nicolae (1907) "Traducerile", *Floarea darurilor*.

Lăcătușu, Tamara (2000) *Cultură și comunicare. Raporturi literare româno-engleze 1900-1950*, Iași: Junimea.

Lungu Badea, Georgiana (2013) *Idei și metaidei traductive românești*, Timișoara: Eurostampa.

Lungu Badea, Georgiana (2005) *Tendințe în cercetarea traductologică*, Timișoara: Editura Universității de Vest.

Maiorescu, Titu (1871) "Direcția nouă", *Convorbiri literare*, Iași, 5(6), 1871, pp. 85-90.

Odobescu, Alexandru (1877a) "Despre traduceri" (I), *Transilvania*, no. 22, 1877, pp. 253-257.

Odobescu, Alexandru (1877b) "Despre traduceri" (II), *Transilvania*, no. 23, 1877, pp. 265-270.

Petraru, Ana-Magdalena (2014) "Translators and Translation in Romanian Culture and Society", *SGEM Conference on Psychology & Psychiatry, Sociology & Healthcare, Education. Conference Proceedings volume II, Sociology & Healthcare*, Sofia: STEF92 Technology Ltd, pp. 1157-1164.

Petraru, Ana-Magdalena (2013) "Canadian Imagery in Romanian (Para)Texts", *Language and Literature. European Landmarks of Identity*, ISSN 2344-4894, ISSN-L 1843-1577, Pitești: University of Pitești Press, pp. 54-69. Available on: http://www.upit.ro/uploads/facultatea_lit/ELI/Arhiva%20ELI/nr%2013,%202013_FINAL_25.04.2014.pdf

Stoica, Ion (2003) "Bibliografia generală a studiilor critice despre arta traducerii". *Literatura română. Ghid bibliographic, partea a III-a, Scriitori români traducători,* pp. 867-891.

Acknowledgements: This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863, Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

THE VELVET CAGE. OPPRESSIVE MOTHERS IN LITERATURE

Iudita FAZACAŞ
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The aim of this paper is to present some examples of oppressive mothers in literature, the way they enchain and destroy the life of their own sons. The basis of their act is represented by their own fears and frustrations, as Lloyd deMause proofs in his theory about child as poison container. Space is also an issue which is discussed above, as manifestation of the destructive power of mothers (willfully or not), and also as a power of the child.

Keywords: Mother, Oppression, Fear, Destruction.

„-Voi erați atunci cu stolul de păsări?

-Da .... Și apoi, să știi, nu spunem la nimeni că putem să zburăm.

Așteptăm să zburăm foarte bine ca să-i facem o surpriză mamei"

Boris Vian

Copilăria e considerată ca fiind ce mai frumoasă perioadă din viața unui om, o imagine idilică umbrită însă de numeroase mărturii din sfera mai multor domenii: psihologie, istorie și nu în ultimul rând, literatură. Este foarte bine cunoscută legătura părintelui cu copilul, o legătură de bază care are prima influență puternică asupra persoanei aflate în plină dezvoltare: copilul.

Tendința generală contemporană e cea de hiperprotecție în cele mai multe cazuri, ceea ce vine poate ca răspuns la numeroasele acte de cruzime înregistrate în majoritatea epocilor istorice „the history of humanity is founded upon the assault of children"[1]. Dacă asemenea fapte ni se par inumane, prea crude, imposibile ș. a. m.d., excesul de grijă poate să ducă în aceeași direcție, după cum sunt ilustrate aceste aspecte în romane ca *Smulgătorul de inimi* scris de Boris Vian, sau romanul lui Pascal Bruckner *Copilul divin.* Ambele prezintă catastrofa indusă de excesul de zel exercitat în primul rând de instanța maternă, de altfel, cea

[1] Lloyd de Mause, *The History of Childhood*, a Condor Book, Souvenir Press (E&A) LTD, London , 1974 p1

mai puternică figură din ecuația dezvoltării copilului. Practic, romanele sunt o exemplificare reușită a teoriei „copilului container" emisă de Loyd deMause: „Rather than the child being able to use the mother to detoxify its fears and anger, the mother instead injects her bad feelings into the child and uses him to clean her of depression and anger."[2]

În ambele cazuri elementul negativ principal, cauză a manifestării absolut exagerate a mamelor este frica: „Frica nu ucide, te împiedică să trăiești."[3] Fiind cuprinse de acest sentiment puternic, uneori conștientizat și declarat, alteori doar latent, creând un substrat coroziv, ele, sub vălul celei mai bune intenții, împiedică propriul copil să se dezvolte firesc. Deși frica e filonul principal, uneori, de la caz la caz, există varii excrescențe care formează un întreg buchet absolut distructiv. Aici se pot număra invidia, gelozia, răutate chiar etc, exact cum susținea deMause.

În aceste condiții nu trebuie să ne mire faptul că un copil nenăscut e considerat „puturos": „Doar n-o să tolereze ca un mic puturos să se lăfăie în ea timp de nouă luni fără să facă nimic"[4].

Cu toate acestea, mama e cea care are drepturi absolute asupra copilului, tatăl fiind, de cele mai multe ori, o figură negativă extrem de violentă, așa cum apare în *Grădina de ciment,* romanul lui Ian McEvan: „Îi plăcea ca toți copiii să stea în șiruri ordonate, așteptând cuminți să le vină rândul la vreun joc pe care-l organizase. Gălăgia, haosul, copiii fâțâindu-se fără nici un scop îl enervau groaznic. Nu era petrecere la care să nu-și iasă din sărite din cauza cuiva."[5] A doua apariție e cea de prezență simbolică de fundal care a avut, la un moment dat, un anumit rol: „Avea pur și simplu damblaua calculului și, după doar câteva săptămâni de căsnicie, își pusese deja nevasta în ecuație."[6] De asemenea, tatăl e alungat pur și simplu de către mamă, ajungând cel exilat, cel care la un moment dat, respins fiind, se retrage definitiv, așa cum se întâmplă acest lucru în cazul lui Angel, protagonist în *Smulgătorul de inimi*.

În aceste condiții, mai mult sau mai puțin create, mama monopolizează tot ceea ce ține de copil, ea fiind spațiul copilului (în timpul sarcinii), iar ulterior, creatoarea unui spațiu perfect de o siguranță totală pentru copil. „ Sunt deja atâtea catastrofe de imaginat. Atâtea catastrofe... Îi iubesc, din moment ce mă gândesc la tot ce li se poate întâmpla mai rău. Ca să

[2] Lloyd de Mause, *The History of Childhood, a Condor Book, Souvenir Press (E&A) LTD, London , 1974* p2
[3] Pascal Bruckner, *Copilul divin*, trad. Lucia-Cecilia Călinescu, ed. Nemira, București, 1995,p9
[4] Pascal Bruckner, *Copilul divin*, trad. Lucia-Cecilia Călinescu, ed. Nemira, București, 1995, p 10
[5] Ian McEvan, *Grădina de ciment*, trad, Dan Croitoru, ed, Polirom, Iași, 2002, p45
[6] Pascal Bruckner, *Copilul divin*, trad. Lucia-Cecilia Călinescu, ed. Nemira, București, 1995, p 8

previn. Ca să prevăd. Nu mă complac în evocările astea sângeroase. Ele îmi invadează mintea. Asta dovedește că țin la ei. Sunt răspunzătoare pentru ei. Trebuie să fac tot ce-mi stă în puteri pentru a-i feri de nenumăratele calamități care-i pândesc. Pe îngerașii mei. Care nu sunt în stare să se apere, să știe ce-i mai bun pentru ei. Îi iubesc. Pentru binele lor mă gândesc la toate astea. Nu-mi face nici o plăcere"[7]. Cel puțin aceasta este buna intenție de la care se generează nenorocirea și culminează prin construirea unei lumi ermetice extreme de nocive pentru copil: „trebuie să construiești o lume perfectă, o lume curată, plăcută, inofensivă, precum interiorul unui ou alb așezat pe o pernă de puf"[8].

Dacă formarea spațiului perfect începe, de regulă, după ce copilul se naște, sau mai degrabă când începe să se manifeste ca persoană independentă, în cazul prezentat în *Copilul divin*, claustrarea/ modelarea copilului începe intrauterin. Corpul mamei transformându-se treptat în laboratorul dezvoltării pruncului. Poate sună puțin pleonastic expresia, deoarece corpul matern e în sine un spațiu pentru copilul aflat în plină dezvoltare. Ceea ce se întâmplă însă în acest roman, depășește normalul, substituind naturalul prin artificial prin forțarea lucrurilor firești: „Urma să sară etapele : în loc să aștepte prostește vârsta de șase ani pentru a-și școlariza odrasla, o va instrui încă din primele zile de sarcină." [9] Conectat la diferite aparate, corpul matern devine un adevărat laborator pentru experimente, iar ulterior, spațiul pe care-l preia rodul experiemntului eșuat: copilul ce refuză să se nască. Astfel, la început Louis, copilul-experiment problematic (sora geamănă se naște debil-mintal) asediază corpul matern la modul cel mai elementar și barbar: „Mai rămânea problema spațiului.[…] Recuperase, desigur, suprafața ocupată de Céline, dăduse deoparte ficatul, împinsese tubul digestiv care se prăbușea peste el, așezase ceva mai încolo intestinele, care intrau mereu în teritoriul său și amenințau să-l înfășoare în inelele lor: dar toate astea de abia ajungeau.[...] N-avea suficient loc pentru mobile sau măcar pentru o bibliotecă cu cărți de mărimea unor confeti. [...] Nu-și mai târa cordonul ombilical după el, îl rupsese cu dinții și-l pusese deoparte cu grijă"[10] Deși se vrea independent de corpul matern, se hrănește prin diferite strategii din resursele materne, fiind hotărât ca în cazul în care ea nu cooperează, să-și exercite capacitățile diabolice: „dacă mămica se lasă să moară de foame, o va devora din interior, până când nu va mai rămâne din ea decât un schelet curățat."[11] Deși se considera superior semenilor în rândul cărora refuză să

[7] Boris Vian, *Smulgătorul de inimi*, trad. Diana Crupenschi, ed Univers, București, 2003 p115
[8] Boris Vian, *Smulgătorul de inimi*, trad. Diana Crupenschi, ed Univers, București, 2003 p161
[9] Pascal Bruckner, *Copilul divin*, trad. Lucia-Cecilia Călinescu, ed. Nemira, București, 1995, p 10
[10] Pascal Bruckner, *Copilul divin*, trad. Lucia-Cecilia Călinescu, ed. Nemira, București, 1995, p58
[11] Pascal Bruckner, *Copilul divin*, trad. Lucia-Cecilia Călinescu, ed. Nemira, București, 1995,p60

intre, Louis, trăiește intrauterin toate fazele dezvoltării umane. Cel tocmai menționat redă imaginea dură a instinctului de supraviețuire, canibalismul fiind des întâlnit în numeroase momente de criză ale umanității.

Deși e rod al tehnicii, și până la un punct Madelaine, mama, era cea care agresa copii, întregul sistem se întoarce împotriva ei, astfel încât nenăscutul rebel îi cere, prin „interfonul" repus în funcțiune, un întreg sistem de gadgeturi, la scară microscopică, pe care s-o instaleze în corpul cotropit al mamei transformând „peștera în cabină de lucru": „o firmă de microprocesoare construi pentru el [...]cel mai mic ordinator cu imprimantă din lume.[...] Dotată cu un circuit de alimentare intern cvasiimpermeabil, mașinăria cântărea patru sute de grame și fu introdusă în Madeleine pe căile firești.[...] Desigur instalația era conectată la rețelele informatice ale întregii planete.... o intreprindere de telecomunicații îi oferi pruncului un releu telefonic miniaturizat cu ajutorul căruia acesta putea intra în legătură cu oricine, fără să mai treacă prin standardul matern"[12]

Dacă în cazul tocmai prezentat însuși corpul matern ajunge unealta răzbunării unui prunc malefic, în esență rod al răului matern, în *Smulgătorul de inimi* se păstrează imaginea angelică a copiilor, mama fiind cea diabolică până la capăt, cea care se răzbună parcă, pe faptul c-a fost chinuită în timpul sarcinii și la naștere de tripleții cărora le-a dat viață. „O să iasă, zise femeia râzând cu răutate. O să iasă și o să mă doară, și acesta nu e decât începutul. [...]Vor trece ani și ani și fiecare oră, fiecare secundă va fi, poate, sfârșitul, și toată durerea nu va folosi decât pentru asta și ca să-mi facă rău tot timpul."[13] În mod extrem de curios, deși o asemenea gândire ar fi trebuit să nască ulterior o atitudine glacială față de copii, care deși la prima vedere pare nociv, ar fi fost cel mai puțin invaziv, mama se transformă într-o ființă de-o bunătate malefică. Astfel, tot ceea ce face e spre „binele copiilor " pe care vrea să-i protejeze, dacă se poate, până și de ei înșiși. Transformările spațiale sunt profunde și se accentuează spre finalul romanului. Ceea ce se întâmplă, foarte frumos redat de alfel în roman, e anularea efectivă a spațiului prin eliminarea treptată a diferitelor elemente: „A pus să se construiască un zid făcut din nimic ca să nu mai avem chef să ieșim din grădină. Ca și cum tot ce nu e în grădină nu înseamnă nimic și nu putem merge acolo."[14] Deși spațiul e anihilat complet, până și elementele de bază pământul și cerul reprezintă o sursa de stres pentru mamă în privința siguranței copiilor, ceea ce duce, inevitabil, la eliminarea lor prin

[12] Pascal Bruckner, *Copilul divin*, trad. Lucia-Cecilia Călinescu, ed. Nemira, București, 1995,p71
[13] Boris Vian, *Smulgătorul de inimi*, trad. Diana Crupenschi, ed Univers, București, 2003 p12
[14] Boris Vian, *Smulgătorul de inimi*, trad. Diana Crupenschi, ed Univers, București, 2003 p157

construirea unor cuști protectoare: „Văzu cele trei cuști. Se ridicau în fundul camerei golite de mobile. Erau destul de înalte pentru un om nu prea înalt. Barele groase și pătrate ascundeau în parte ceea ce se afla înăuntru, dar ceva se mișca acolo. În fiecare era câte un pătuț pufos, un fotoliu și o măsuță joasă. O lampă electrică lumina cuștile din interior."[15]

Ajunși la această imagine înțelegem, într-o oarecare măsură atitudinea lui Louis și modul său de a reacționa, preluând controlul. Deși firul roșu al romanului brucknerian pare să fie pur și simplu refuzul vieții banale, a rutinei, o interpretare pe marginea textului tinde însă spre această relație patologică dintre mamă și copil. Practic, nu e vorba doar despre spațiul perfect, lipsit de orice pericol care să ocrotească pruncul, ci mai degrabă despre păstrarea unei presupuse purități a acestuia: „Chinezii le pun niște încălțări speciale fetițelor lor [...] să le rămână picioarele mici de tot. S-ar putea face același lucru cu trupurile copiilor. Ca să-i împiedice să crească. E mult mai bine pentru ei să rămână copii. N-au griji. N-au nevoie de nimic. Nu au dorințe murdare."[16] După cum spunea și deMause, copilul-container e umplut cu toate frustrările, temerile mamei care, în cazul celor două romane nu le livrează pur și simplu copiilor, ci le răstoană creând, fără să-și dea seama, imaginea unei bunătăți malefice. Prin urmare, doar o lectură în negativ poate să scoată la lumină aceste orori.

Dacă în cazul Clementinei e vorba de puritatea care trebuie păstrată, așa cum se reflectă acest lucru din citatul tocmai redat, Madeleine are obsesia educației, a cunoașterii: „Spaima i se dublă: constată consternată că nașterea e o loterie supusă unor combinații genetice misterioase, că nu-ți poți alege progenitura precum un articol într-un mare magazin. [...]Nici vorbă să dai drumul în secol unui pui de om fără a-l îmbrăca în atuuri și diplome, ca tot atâtea armuri împotriva hazardului."[17] Astfel, viitoarea mamă își transformă corpul într-un soi de burete absorbant de informații, împodobindu-se cu numeroase gadgeturi, în condițiile în care medicul colaborator Fontane „se mulțumea cu o simplă improvizație chimică: injecta în Madeleine un cocktail de hormoni, de endorfine și de aminoacizi pentru a activa funcțiile cerebrale ale micii creaturi înainte chiar ca aceasta să aibă creier."[18] Rezultatul e însă opus așteptărilor, ceea ce demonstrează că întotdeauna există imprevizibilul, indiferent de efortul de a-l anihila. De altfel, tot romanul e presărat cu numeroase răsturnări neașteptate: Céline se naște debilă, iar Louis nu vrea să se mai nască motivând prin: „Realitatea nu face doi bani

[15] Boris Vian, *Smulgătorul de inimi*, trad. Diana Crupenschi, ed Univers, București, 2003 p174
[16] Boris Vian, *Smulgătorul de inimi*, trad. Diana Crupenschi, ed Univers, București, 2003 p112
[17] Pascal Bruckner, *Copilul divin*, trad. Lucia-Cecilia Călinescu, ed. Nemira, București, 1995,p13
[18] Pascal Bruckner, *Copilul divin*, trad. Lucia-Cecilia Călinescu, ed. Nemira, București, 1995,p19

atunci când ai o bibliotecă în mite[...] Lectura, Doamne: ea m-a făcut intolerant la mediocritatea cea de toate zilele”[19]

Ajungem astfel la o altă problemă cea a lumii surogat, la rândul său un tip de spațiu manifestat fie în literatură ca lume alternativă, fie rodul difertelor afecțiuni psihice, sau pur și simplu rezultatul unei imaginații bogate. Cum spune și Bachelard: „Literatura redă viața ocaziilor ratate”[20] ceea ce se întâmplă în cazul lui Louis, până la un moment dat, pe când mamele cad pradă unei fantezii prea mari generată ca paravan de protecție împotriva fricilor: „Nu vrei cu adevărat decât ceea ce imaginezi din plin”[21]. Ele ajung să proiecteze atât copiii cât și spațiul ideal în care aceștia să existe. Procesul e unul complicat compus din asimilare, prelucrare și proiectare a tuturor elementelor negative, fie ele spațiu sau persoane. De regulă, un asemenea demers ar trebui să fie unul pozitiv, dar, după cum s-a demonstrat în cele două romane, efectul este invers, fiind negativ atât pentru mamă, cât și pentru copii: „El se lăsă dus, dar privirea îi era puțin dură; nu-i plăcea mâna aceea care i se crispa pe încheietură, îl făcea să nu se simtă în largul lui. Nu-i plăceau nici lacrimile. Un soi de milă îl silea să rămână lângă ea, dar această milă îl făcea să-i fie rușine”[22]

Concluzionând simplist am putea să reducem totul la un conflict între generații perceput ca diferență de viziune asupra lumii, dar în esență e mult mai mult. Practic este vorba de crearea unui spațiu invaziv, care distruge din invidie un spațiu mult mai colorat , dar fragil. „-Numai o mamă m-ar putea înțelege, zise Clémentine....Eu și copiii mei suntem totuna zise Clémentine. Îi iubesc atât de mult. .... Concepția mea nu are nimic ciudat. Lumea sunt ei./-Nu, te înșeli. Dumneata vrei să fii lumea lor. În sensul acesta e o dorință distrugătoare. ” [23]

[19] Pascal Bruckner, *Copilul divin*, trad. Lucia-Cecilia Călinescu, ed. Nemira, București, 1995,p 65
[20] Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile voinței,* trad. Irina Mavrodin, ed.Univers, București, 1998, p75
[21] Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile voinței*, trad. Irina Mavrodin, ed.Univers, București, 1998, p23
[22]Boris Vian, *Smulgătorul de inimi*, trad. Diana Crupenschi, ed Univers, București, 2003 p159
[23] Boris Vian, *Smulgătorul de inimi*, trad. Diana Crupenschi, ed Univers, București, 2003 p171

Bibliografie

BRUCKNER, *Pascal, Copilul divin*, trad.Lucia-Cecilia Călinescu, ed. Nemira, București, 1995

MCEWAN, Ian, *Grădina de ciment*, trad, Dan Croitoru, ed, Polirom, Iași, 2002

VIAN, Boris, Smulgătorul de inimi, trad. Diana Crupenschi, ed Univers, București, 2003

BACHELARD,Gaston, *Pământul și reveriile voinței*, trad. Irina Mavrodin, ed.Univers, București, 1998

DEMAUSE, Loyd, *The history of childhood*, a Condor Book, Souvenir Press (E&A) LTD, London , 1974

FROMM, Erich, *Frica de libertate*, trad Magdalena Măringuț, Ed. Universitas (imprint Teora), București, 1998

THREE MEN IN A BOAT: NIETZSCHE, ADORNO AND CIORAN. ON TRANSMUTATION OF VALUES

Ovidiu Marius BOCŞA
North University of Baia Mare

Abstract: Friedrich Nietzsche was the thinker who had lived with intensity nihilism until the end. As "Prophet of nihilism", he managed to overcome it. To follow this difficult author beyond nihilism and skepticism, it is necessary to free ourselves of preconceptions, because there is already his philosopher profile that goes beyond good and evil, and whose features related to the reception of truth by pulses of living, by feelings and sensitivity intermediate forms of the will, anounced the priority of the the senses against the reason. The direction of nihilism, and still poor image we have about Theodor Adorno (extremely complex because of his writings addressed primarily to an elite), showed a similar background (the „life world") for large echoes derriving from similar affinities in the most amasing fragments, so full of lessons for our times. From a similar stylistic direction, Emil Cioran completes the picture of "Three Men in a Boat" indicating the Styx shores. But is this "transmutation of values", a shift and a transfer from one bank to another of Styx? My proposal is to examine together, at least in part, the treasure from their boat, always in danger of sinking due to their weight, as actually it remained from ancient times: the burden of knowledge.

Keywords: nihilism, skepticism, transmutation of values, communication, ethical conduct.

Introducere

Aluzia titlului[1] la o narațiune cunoscută din literatura engleză, pornește de la imaginea bărcii plutind pe râul-timp. Meditãm asupra parcurgerii timpului din perspectiva unor gânditori de excepție, care par a avea puține în comun, și totuși sunt câteva aspecte care fac ca

[1] *Jerome K. Jerome, Three Men in a Boat / Trei într-o barcă, este o narațiune comică, în care trei prieteni pentru a se elibera de osteneala zilei pornesc într-o plimbare luându-și și câinele cu ei. În construcția analogiei ca punct de pornire, propun să considerăm "câinele imaginației" adulmecând adevărul,"viclenia istoriei" și pasajul hegelian din Fenomenologia spiritului, referitor la răsturnarea lucrurilor. Cei trei vâslesc dincolo de vicistitudinile istoriei, trecând prin labirintul rațiunii în manifestările și zbuciumul încercării de a împleti teoria cu practica și a comunica experiența semnificantă. Deoarece conduita se exprimă prin actele noastre, inclusiv cele comunicative, socotim Styxul reprezentativ pentru evenimentele dramatice prin care istoria trece periodic, fără ca trista lor experiență să ne fi dat impulsul găsirii Acceptabilului. Raționalitatea semnificantă și cea instrumentală sunt două direcții ale libirintului în care, răspunsul lui Adorno derivă din dialectica negativă, care accentuează refuzul sistemului și al generalizărilor. "Răsturnarea băncii" în vâltoarea râului, este metafora prin care exprimăm obsesia negării la Cioran. În acest sens s-ar putea experimenta și citirea inversă a lui Cioran: adică până unde merg consecințele Silogismelor amărăciunii, sau până unde deconstrucția postmodernă din Tratatului de descompunere, reprezintă puncte de acumulare ce solicită efortul reflexiv? Fiecare din cei trei au cunoscut în felul lor infernul devenit realitate. Pentru Adorno, expresia maximei degradări a rațiunii este nazismul și reprezentativ pentru toate atrocitățile -fenomenul Auschwitz, de unde și imperativul adornian de a face totul ca așa ceva să nu se mai repete niciodată. De aceea este nevoie de o educație care să se opună Barbariei.*

ei să se întâlnească în aceeași "barcă". Este vorba de trei gînditori neîndreptățiți prin simpla lor etichetare ca nihiliști. Cea mai bună definire a nihilismului, ne-a rămas de la Friedrich Nietzsche[2]. El a profețit nihilismul și l-a depășit, după cum ne dezvăluie în "Voința de putere", trecând prin decadența epocii, ca printr-un ritual purificator al resentimentelor în fața proprilor neputințe și orientându-și "legiunea de voințe" și năzuințe ale întregii ființe (întreg elanul vital) spre împlinirea deplină. Theodor W. Adorno[3] continuă să fie studiat cu surprindere crescândă, descoperind filiația unor idei aclamate abia la urmașii săi -în vogă astăzi: Karl-Otto Apel[4] și Jurgen Habermas[5]-, ale căror realizări îi datorează mult mai mult decât se știe.[6] Aș îndrăzni a spune chiar că Adorno și-a fixat idele în diferite puncte de acumulare supuse reflecției, păstrînd unele rezerve întemeiate față de normatizarea etică, standardizarea unor acte de conduită etică, inclusiv a actelor de comunicare, în vreme ce urmașii lui, în dorința de a clarifica unele aspecte aproape "ezoterice" (prezente deja în multe exemplificări și detalieri deja în "Dialectica negativă", „Dialectica epocii luminilor" sau „Minima moralia") n-au scăpat de ispitele utopiei (în proiectele lor vizînd "sfera publică a comunicării eliberate de coercițiile politice", respectiv „turnura lingvistică spre pragmatism" – din direcția transcendentală). Tot ce a scris Adorno este marcat de accente etice, de compasiune în fața suferinței. Putem deduce că de aici pornește „etica rezistenței" (împotriva „raționalității instrumentale", a „industriei culturii", „reificării" și feluritelor crize de legitimitate, motivație ș.a.m.d.). Emil Cioran[7] este considerat „nihilistul perfect" -de către Dumitru Tucan[8]. Dar are oare acesta dreptate? Cioran însuși nu se socotește nihilist.[9] Atâta doar că raționalitatea pe care o pune în joc, nu este cea operativă care folosește logica obișnuită, ci mai curând „raționalitatea semnificantă", făcând uz de metaforă și metonimie, se lasă inspirat de „surorile ambiguității". Prin opera sa de admirabilă virtuoztate stilistică, dar

---

[2] *Friedich Nietzsche,1844 –1900 .Vezi: http://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche*

[3] *Critic cultural, muzicolog, filosof , membru de frunte al Școlii de la Frankfurt, Theodor Adorno (1903 –1969) poate fi considerat ca personalitate resursă. Confluențe ale gândirii epocii sale, ca și ale filosofiei germane se regăsesc în opera sa, care presupune dificultăți majore întâmpinate de cititori din cauza stilului său complex, extrem de dens cu particularități ce presupun o deschidere spre un orizont cultural vast. Vezi: http://en.wikipedia.org/wiki/Theodor_W._Adorno*

[4] *Karl-Otto Apel (n.1922),consideră că etica și limbajul ar avea o rădăcină comună.Vezi: Jesus de Paula Assis, Karl-Otto Apel: a raiz comum entre ética e linguagem, Estudos Avançados, ISSN 0103-4014,Estud. av. vol.6 no.14 São Paulo Jan./Apr. 1992,respectiv: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141992000100011*

[5] *Jurgen Habermas (n.1929), fostul student al lui Adorno și urmaș la conducerea Școlii de la Frankfurt, a dat acesteia o nouă orientare.Vezi: http://en.wikipedia.org/wiki/J%C3%BCrgen_Habermas.*

[6] *Ne vom ocupa de filiația unor idei esențiale în altă lucrare, însă.Un aspect al creației sale nu trebuie uitat: Se știe că a scris într-o epocă în care groaza i-a pătruns în oase. Poate că în zilele noastre e mai greu de imaginat ce însemna să fii evreu în Germania nazistă.Nici exilul american n-a fost un paradis.*

[7] *Emil Cioran (1911- 1995) stilist mult comentat pentru scrierile sale în română (5) și franceză (8) face parte din familia rebelilor de tipul Omului revoltat descris de Albert Camus.*

[8] *Vezi articolul "Autorul meu preferat" din 10 LECTURN Anul I, nr. 1, ianuarie-martie 2013.*

[9] *Caracterizându-se în chip ironic, el subliniază : "Aspectul de luptător, negația ca depășire, diminuare a intensității trăirii. Înțelegi? Impresia că toți trăiesc cu o iluzie, cu excepția mea. Comedie și pentru a nu te înșela, neparticiparea la această comedie." Vezi Exerciții de admirație și Apocalipsa după Cioran. În "Gândirea împotriva sa", el scrie că "toți suntem genii când visăm, măcelarul deopotrivă cu poetul... Numai nebunul se bucură de privilegiul de a trece ușor de la o nocturnă la existența la lumina zilei." De asemenea : "Este nebun în noi care ne obligă la aventură; odată ce ne abandonează, suntem pierduți. . . . Nu putem fi normali și în viață, în același timp. "*

nu mai puțin dificilă prin cultivarea voită a paradoxului[10], a construit versiunea unei confesiuni ce a experimentat negația dincolo de limitele raționalului.[11] Ceea ce însoțește sinuciderea metafizică este bocetul și carnavalescul și în cele din urmă auto-anularea. Procedura îmi pare înrudită cu logica ironico-dramatică a lui Marin Preda într-o citare aproximativă din bătrânul Moromete "Adică ai dreptate, de ce să tragi carul cu boi de-o parte, când salcîmul poate cădea peste voi?". Cu vorbele lui Cioran: „Ce e formulat devine mai clar, de o intensitate degradată, în sensul terapeutic al confesiunii și consolării..."[12] Presa timpului nota cu apariția Tratatului de descompunere[13] "piesa clasică a nihilismului secolului XX.": „ Iată-l pe ce-l ce-l așteptam, profetul vremurilor concentraționare și a suicidului colectiv...El va depune mărturie pentru epoca noastră."[14]

Și totuși există cititori și exegeți pntru care Cioran se desfășoară pe aceeași bandă Moebius. Fie aceștia, fie Cioran rămân la nivelul încântării ambiguității ce se reconstituie și repetă dintr-un punct magic al sensului ce glisează pe gheața subțire a dialecticii negative. Îl observăm lunecând mereu pe aceeași suprafață, dar când clipa se dilată, înoată cu disperare în bolboroseala râului heraclitic. Și desigur îmbrățișând cu voluptate Nirvana, misterul stingerii în fiecare clipă.

Când Gheorghe Vlăduțescu[15] găsește aspectele secantei sferelor gândirii la Parmenides și Spinoza, se presupune că pentru fiecare caz este o căutare a ordinii "Spinoza, unul din marii reconstructori în ontologie, în consecință trebuie să pornească de unde pornise și Parmenides…[16] Ne întrebăm dacă nu cumva, pornind de la diferența dintre ființa în sine și ființa noastră, ca de la un dat absolut, -așa cum Parmenides căuta s-o legitimize pe aceasta din urmă- și Cioran încearcă să-și instituie propria ființă (și implicit pe a noastră, cu toate diferențele accentuate) "ca termen în stare să cuprindă nemărginitul fără a-l mărgini însă".[17]
Dacă o încercare similară face Emil Cioran, analogia deconstrucției ulterioare are loc prin negații succesive. Un anumit nivel al tipului de negație este al nehotărârii, carenței de voință sau de mijloace ale convingerii: Cum adică să faci ceea ce face și celălalt, ca să-l convingi că nu are dreptate? Ca și cum i-ai spune: Uite, eu sunt tu, și nu ai dreptate, dar urmăm calea ta până la saturare. E un fel de demonstrație prin inducție completă și prin reducere la absurd.[18]

---

[10] *De aici și dificultatea abordării lui, lucru semnalat cu îndreptățire de Sorin Vieru, Cuvintele insomniei în „Secolul 20", 328 - 330, p. 14*

[11] *Aduce oarecum complementar imaginea celuilalt țărm al Styxului. În timpul său și după el ,totalitarismele s-au dezvăluit în atrocitatea manifestărilor răului, iar suferințele căutărilor și confesiunilor sale indică zbuciumul rațiunii ce-și pierde semnificațiile ultime. Într-adevăr,ce mai poate rămîne,după negarea vieții,a lui Dumnezeu,a societății, a moralei?*

[12] *Apocalipsa după Cioran,* http://www.trilulilu.ro/video-cultura/apocalipsa-dupa-cioran-documentar

[13] *Ibidem, vezi și Apocalipsa după Cioran, Editura Gallimard,*

[14] https://vimeo.com/19781872.Vezi și http://webcultura.ro/apocalipsa-dupa-cioran/

[15] *Gheorghe Vlăduțescu,Deschideri către o posibilă ontologie,Editura Științifică și Enciclopedică ,București 1987 pp 76-82*
[16] *Ibid.p78*
[17] *Ibidem.*
[18] *Exemplific cu o imagine din filmul Comoara din Vadul vechi,în care personajul principal obsevând nebunia cuiva drag, nu reușește să-l convingă de faptul că acolo unde sapă, la rădăcina copacului nu este ascunsă nici o comoară, și atunci îi ia unealta din mână și continuă să sape el însuși, cu aceeași furie și înverșunare spre a-l convinge prin gestul absurd de ceea ce n-a reușit în mod rațional.Ne gândim la o greșeală a lui Narcis în cele 3 variante repovestite de Aurel Rău, Paolo Coelhio și Oscar Wilde…Mai deduc un al doilea nivel, cu amărăciunea încercării de a nu-și da singur dreptate, chiar și când o are, lăsând pe alții să-l contrazică, lucru ce ar duce la*

Ionel Necula[19], unul din exegeții care accentuează câteva aspecte ce aduc ineditul interpretătii din perspectiva lui Cioran ca necessitate filosofică și poetică, observă: ” N-a fost, e drept, un filosof sistematic și nici ușor încadrabil într-o paradigmă sistematică, dar a fost, desigur, un filosof în măsura în care a activat un anumit mod de asumare rațională a lumii și a devenirii umanului”.[20] Este îndreptățit să observe că marele eseist ”s-a interesat nu doar de lume, de viață, de om și de condiția lui, dar a trecut și dincolo de frontierele existenței, dincolo de „cercul care închide ființele într-o comunitate de interese și speranțe“.[21] Dar, cum dincolo de existenta n-a gasit o altă existență – corelată,– ci neantul, … cum dincolo de viață a văzut că stapânește moartea, iar dincolo de lume, divinul, nu i-a mai rămas decât să se ocupe de toate acestea, ca și cum ar fi citit în paralel despre cele Patru Nobile Adevăruri din cărțile sacre ale Orientului. Păcatul lui Cioran este de a nu fi recunoscut păcatul strămoșilor și de a-l fi multiplicat prin Lupta cu îngerul. Ca și cum oamenii și îngerii și-ar striga reciproc “Noli me tangere“, protagoniștii „tărâmului zeificator“ nu-și află liniștea decât în secretul Nirvanei, un process anevoios din care rând pe rând să fie alungată invidia, răutatea, mizeria cu formele ei multiple ce a invadat lumea din care singură retragerea în cochilia semnificațiilor devine salvatoare, purificatoare, eliberatoare. Scrisul îi redă demnitatea unui Paradis pierdut, regăsit, experimentat într-un ritual al deznădejdii, amplificat de propria boală și sensibilitatea epidermică și vizuală față de tot ce se întâmplă și s-a întâmplat și n-ar fi trebuit să se întâmple urmând logica iubirii. Tărâmul zeificator , gândirea este paradidul regăsit de Cioran, chiar dacă și aici suferința continuă să existe. Dacă nu a scris o etică, Cioran este de o remarcabilă sensibilitate etică și sinceritate, poate împinsă până dincolo de marginile eului, pentru a acoperi și gândurile și ereziile lumii în care trăim, deopotrivă cu mizeria lor când covârșitoare, când împinsă de-o parte, asemenea unor dune purtate de vânt în deșertul speranței.

1.Voința de putere, interesele și persuasiunea unor nevoi

Înțelesul transmutării valorilor se face prin impulsurile voinței de putere, prin raționalitatea ce se supune acestora, devenind o raționalitate instrumentală. Voința de putere[22]

---

voluptatea unui dialog socratic al dedublării eseistului român în genul lui Marin Preda în citare aproximativă, din memorie: descrierea descoperirii conștiinței (imaginea cu pîinea strînsă la piept și vocea tatălui dându-i dreptate: Așa, mă, doar tu ești pe lume! Ia și pîinea aceasta, dați-i și pâinea voastră”. Sau imaginea cu copacul gata să cadă pe carul cu boi, când bătrnul Moromete îi aprobă, adică, da,voi ce tăiați pomul, de ce să trageți carul de-o parte când salcâmul poate cădea pe voi? Nu cumva, citirea inversă a lui Cioran este una etică? Aici, observația mea întâmpină o observație pertinentă a unui mare etician, care nu acceptă o etică în lipsa unei ontologii.

[19] Ionel Necula ,Cioran și filosofia caderii, 2010.

[20] Tratatul de descompunere, p. 36.

[21] Ibidem.

[22] Ne referim în special la versiunea românească, Nietzsche, Voința de putere, Încercare de transmutare a tuturor valorilor (Fragmente postume),Traducere şi Studiu introductiv de Claudiu Baeiu ,editura AION ,1999,ISBN 973-97662-6-9 ,în original Friedrich Nietzsche Der Wille zur Macht Versuch Einer Umwertung Aller Werthe Nietzsches Werke , BĂNDE IX-X, Alfred Kroner Verlag Leipzig 1918 cu variantele: a) ediţia "mare": Nietzsche, Werke, Kritische Gesamtausgabe, hg. von G. Coli und M. Montinari, Berlin, 1967, W. de Gruyter; b) ediţia "de studiu": Friedrich Nietzsche, Sămtliche Werke, Kritische Studienausgabe in Banden, hg. von G. Colii und M. Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag, de Gruyter, Munchen. Berlin, New-York, 1980. Obsevăm elementul central al gândirii sale voința de putere (der Wille zur Macht), ce face posibilă înțelegerea conduitei umane ca sens al adaptării cf. Nietzsche 1886, p. 13., Nietzsche 1882, p. 349., Nietzsche 1887, p. II:12, respingând teoria utilitarismului privind dorința de fericire și plăcerea ca ținând de un stil de viață cf. Brian Leiter, Routledge guide to Nietzsche on morality, p. 121, respectiv Nietzsche 1888c, §2. Vezi și http://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche

este prefigurată metafizic și la Schopenhauer[23], dar este deja un titlu consacrat la Nietzsche (întâi în manuscrisele din 1885), iar intenția abordării tematice transpare și în corespondența: chiar dacă înainte era doar "sentiment al puterii", apăruse ca expresie în capitolul "Despre depășirea de sine"[24]. Este o întâmpinare a imperialismului și o previziune a erorilor civilizației, a iluziei progresului. Totul este supus dominației, rațiunea în manifestările sale se subordonează producerii de bunuri pentru o piață de schimb unde intervin interesele ca forme ale dezbinării, antagonismelor. Într-o lume a bunurilor abundente și consumerismului, totul se produce și consumă standardizat, organizat urmând persuasiunii mass-media privind presupuse nevoi, din care se exclude treptat adevărul, binele, frumosul, păstrându-se urma lor, amintirea, umbrele. Revizuiri ale unor aspecte metafizice și epistemologice apar distinct la Friedrich Nietzsche[25] și la Theodor W.Adorno[26]. Într-o primă lectură a lui Nietzsche, avem impresia unui cerc vicios (anticipat) în care se zbate civilizația. Pesimismul și nihilismul se intercondiționează și interpătrund pentru a defini aspectele decadenței. Nietzsche nota: "Ceea ce povestesc eu este istoria următoarelor două secole. Descriu ceea ce vine, ceea ce nu mai poate să vină altfel: irumperea nihilismului. Această istorie poate fi scrisă chiar de acum: căci ea este opera necesității. Acest viitor grăiește deja prin sute de semne, acest destin se anunță pretutindeni; pentru această muzică a viitorului s-au ascuțit deja toate urechile. Intreaga noastră cultură europeană se-ndreaptă de mult, cu o tortură a tensiunii ce crește de la un deceniu la altul, ca înspre o catastrofă: cu nelinişte, violent şi rapid: asemănător unui fluviu, ce vrea să ajungă la capăt, ce nu mai chibzuieşte, căruia îi este frică să chibzuiască."[27]

---

[23] *Lumea ca voință și reprezentare (Die Welt als Wille und Vorstellung) opera principală a lui Arthur Schopenhauer (1788– 1860) dezvăluie o lume a iluzilor,instinctelor și a unor habitusuri care călăuzesc omul într-o adaptare permanentă pentru supraviețuire.Suntem așadar călăuziți mai degrabă de iluzii care dau un sens faptelor noastre,iar aceste fapte sunt reflexul unor obișnuințe, a voinței de a trăi ca forță vitală și dincolo de aceasta ,de a ne înconjura de construcții epistemice al căror adevăr încercăm să-l argumentăm fără a scăpa de contradicții, îndoindu-ne încă de puterea lor asupra noastră și năzuind în puterea noastră ca justificatoare a adevărului și poate mai puțin spre un adevăr care să ne justifice. O voință mereu nemulțumită , asemenea întrupărilor sankarei indienilor, își caută adevărul recunoscut de cele 4 nobile adevăruri din Vedanta și Buddism sau misticismul creștism: suferința,boala,moartea, zbuciumul trecerilor succesive. Realizarea eliberării de suferință în viziunea sa e posibilă prin negarea Voinței, prin contemplația artistică sau prin asceză, renunțare și meditație. Schopenhauer are îndoile asupra rațiunii umane și a legilor morale ce ar emana de la aceasta.Doar "milă" ar întemeia comportamentul moral. Depășirea egoismului prin compătimire și înțelegerea suferinței lumii, face posibilă o raportare adecvată cu semenii săi (Über die Grundlage der Moral, 1840). Dacă am compara cu Întemeierea binelui la Soloviev, am descoperi din nou mila, iar alături de ea, pietatea și rușinea sau pudoarea.*

[24] *Vezi partea a II-a din Zarathustra*

[25] *Friedrich Nietzsche (1844 –1900),a cărui filosofie,aproape o profeție a secolelor următoare, explică fenomene ale timpului nostru în care suntem captivi încă.*

[26] *Theodor W. Adorno (1903 -1978) personalitate marcantă a gândirii germane de după al doilea război , dezvoltă gândirea critică alături de ceilalți reprezentanți ai școlii de la Frankfurt.El pornește în mod specific de la cercetarea dezvoltării personalității autoritare și anti-semitismului ,ca fenomene ce ar desluși relația dintre teorie și practică călăuzind palierele metafizicii și eticii .Raportarea față de cele mai tragice evenimente ale timpului "după Auschwitz" (Bernstein 2001, 371–414; Zuidervaart 2007, 48–76) dezvoltă noul imperativ adornian de a se acționa în așa fel (sub impulsul unei noi educații împotriva barbariei) încât să nu se mai repete acele imense tragedii. (ND 365). Adevărul,suferința,sensul solicită o schimbare dincolo de ontologia ascunsă a utopiilor. Adorno vorbește despre o filosofie a speranței (aforismul final din Minima moralia) și rezistența prin raportare la transcendență (ND 404–5):"No light falls on people and things in which transcendence would not appear [widerschiene]. Indelible in resistance to the fungible world of exchange is the resistance of the eye that does not want the world's colors to vanish. In semblance nonsemblance is promised."*

[27] *Aforismul 2 din Voința de Putere.În Aforismul 3,Nietzsche consideră că a trăit cu intensitate nihilismul,a meditat asupra sa și l-a depășit.*

Răspunsul la întrebarea "de ce?" este cu atât mai dificil cu cât se menține confuzia dintre cauză și scop , în vreme ce acestea dezvăluie rănile pe care le presupune înșelătorul progres (al cunoașterii,al tehnologiei ,al organizării etc. în care omul însuși pare a-i fi pierdut valoarea). Manifestările binelui refuzând să se lase surprinse într-o lume aflată sub semnul ororilor războiului sau a ceea ce a însemnat Auschwitz [28], formularea adorniană surprinde un adevăr: Viața bună, corectă nu poate fi găsită în viața greșită pe care o trăim[29]. Astfel, marile speranțe ale Epocii luminilor și entuziasmul încrederii depline în raționalitate și-au pierdut suportul de credibilitate în fața eșecului cunoscut ,raționalitatea retrăgându-se în mit.[30]

Adorno are cercetări importante dedicate lui Kant și Hegel. El a observat că dacă la Kant relația dintre domeniul libertății și cel al istoriei este mediată de conflicte, la Hegel există presupoziția unui progres de la conștiință la conștiința libertății deși precaritatea teoriei se întrevede în relația dintre universal și individual prin parcursul istoric și intensificarea procesului de concentrare și de birocratizare care are ca efect reducerea la statutul de funcții,atât în Est și în Vest. Așadar, libertatea ajunge să fie limitată la auto-conservare, iar procesul continuă în modul cel mai subtil prin mass-media, prin „industria culturii".[31] Acest fapt se explică prin slăbiciunea subiectului, dependența de consum, răspîndirea excesivă și dominantă a conformismului.[32] Se păstrează poziția sceptică în privința progresului în conștiința libertății, chiar în privința democratizării treptate a instituțiilor politice .Se remarcă opoziția în substanța puterii sociale și apatia de care e cuprins spiritul ,amintind de remarca lui D`Holbach privitoare la sufletul omului care se poate revolta sau se veștejește în absența libertății. Adorno și Horkheimer în lucrarea comună "Dialectica iluminismului" accentuează analogia dintre nazismul german și industria filmului american, ambele făcând uz de „industria culturii" create și diseminate de instituții specializate dezvoltînd consumerismul (inclusiv al valorilor induse prin propaganda manipulativă) societății devenite masă condusă de o rațiune și ordine dată, în care individul își pierde idealurile absorbit de alte nevoi decît cele personale.

Analizat din multiple perspective, dar mai puțin sub aspect filosofic, zbuciumul sufletesc al lui Emil Cioran , trimite deopotrivă spre nihilismul și pesimismul enunțat de Nietzsche și ecourile unei etici a rezistenței adorniene, cu reticențele asumate. Operele celor trei autori prezintă unele asemănări în măsura în care sunt o suită de fragmente ce au o articulaţie conceptuală, de regulă, paradoxală, adică, stilul aforistic într-o prelucrare extrem de îngrijită. Despre Nietzsche se știe că este este un gânditor unitar, temele lui se condiţionează reciproc într-o manieră logică, iar nu aleatorie, fapt pentru care filosofia sa a și fost numită un

---

[28] De fapt a totalitarismelor , care completează tabloul ororilor, spre a indica fie și doar o lucrare ce le dezvăluie Alain de Becanson,Nenorocirea secolului,Humanitas,2007

[29] Prezentă ca motto în Minima moralia, este considerată drept principiu al epistemologiei negative dezvoltate de autorul Dialecticii negative.

[30] Vezi și Epoca luminilor ,carte scrisă de Adorno împreună cu Marx Horkhemer, în care întâmplările culturii și rațiunii în manifestările ei practice ,fetișismul,cultura de masă,reificarea,consumerismul își găsesc analogiile cu pățaniile lui Ulise .

[31] Termenul german Kulturindustrie este propus și dezvoltat în cap. "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception" din Dialectic of Enlightenment (1944), rod al colaborării dintre Theodor Adorno (1903–1969) și Max Horkheimer (1895–1973).Se referă la standardizarea bunurilor și a formelor binelui ca bunuri culturale și marfă de schimb,transformând și omul în obiect (reificare) în cadrul unei mase sociale pasive manipulate prin publicitate și știri ce cultivă false nevoi ce pot fi satisfăcute de producția excesivă a unor lucruri și obișnuința unui stil de viață (hedonist) și a unor relații false (precum fetișizarea bunurilor de consum)neglijându-se libertatea ,creativitatea etc.Asupra reperelor autentice ca nevoi reale insistă Herbert Marcuse în Eros and Civilization, 1955),arătând pericolul renunțării .Vezi și http://en.wikipedia.org/wiki/Culture_industry

[32]

"sistem în aforisme"[33]. O asemenea caracterizare surprinde funcţia esenţială a aforismului pentru aceste scrieri.

Pentru Nietzsche, aforismul este "un alt mijloc de cunoaştere, întemeiat pe o altă perspectivă asupra cunoaşterii, sau, mai exact, asupra necunoaşterii" [34]. Așa cum se observă „temele esenţiale ale lui Nietzsche rămân: voinţa de putere, transmutarea tuturor valorilor şi eterna reîntoarcere". Concepția sa despre "adevăr", vizează raportul dintre subiect şi obiect, logică, metafizică, aspecte epistemologice prezente și la Emil Cioran. În cazul lui Adorno se poate vorbi despre o "epistemologică negativă", în sensul că binele nu poate fi cunoscut datorită lipsei manifestărilor acestuia. Unele teme adorniene sunt recurente și contradictorii, sau mai precis urmează o logică a contradictoriului, din care detaliile individuale nu pot fi omise, ele furnizînd tensiunea dintre formă și fond, indicând prezența unor forme dominante ,deopotrivă în artă, muzică și societate ce se dispun în straturi constitutive ale așa-numitei „dialectici negative". Deopotrivă metodă și trăsătură specifică a scriiturii sale, dialecticii negative i se consacră o întreagă operă[35], extrem de complexă, din care capitolul despre libertate reprezintă.

Temă recurentă și predilectă la Nietzsche, voința de putere este însoțită de o critică a posibilității de accedere la "adevăr" ca valoare fundamentală a cunoașterii : "adevărul" este o invenție, "cunoașterea" este fabulație (spre deosebire de legitimitatea cunoașterii kantiene a "fenomenelor"). Respingerea concepției aristotelice a adevărului ca adecvatio) implică reticența față de subiectul cunoașterii înzestrat cu structuri transcendentale, optând pentru pluralitatea de impulsuri ce ajung, pe rând să domine "conştiinţa". În mod asemănător, Adorno are în vedere pulsurile unor habitusuri ale căror repetare și asociere dau un grad de funcționare, manifestare concretă a rațiunii, care este raționalitatea, dar uneori opusul ei. Tensiunea dintre formă și fond, explicată de Adorno -și de altfel prima din cele 10 teze ale vorbirii filosofului[36]- în abordarea lui Nietzsche vizează crearea unei rupturi profunde]n interiorul subiectului[37]. Dezvoltarea criticii "adevărului", trece dincolo de zona ideilor metafizice, descriind deopotrivă situația manifestărilor omului ca subiect, și toate valorile: într-o evidentă transmutare Dincolo de Bine şi de Rău, depășind planul moral prin cuprinderea întregului orizont în care este implicat omul și raționalitatea. Privind din exterior suma manifestărilor rațiunii presupune reevaluarea cunoaşterii, a subiectului, a conştiinţei ce se înscriu în sfera obișnuințelor nu mai găsesc "firului Ariadnei", labirintul în care rămâne omul (cînd se renunță la rolul privilegiat al intelectului) poate întâlni monștri ,unde obișnuințele se leagă de paradigma occidentală în care opusul intelectului este sensibilitatea - "iraționalul", Minotaurul[38] ce ia în stăpânire labirintul. O nouă perspectivă valorică în viziunea lui Nietzsche ține de dominația snsibilității asupra intelectului. Dacă este vorba despre o "răsturnare a platonismului" ,ea poate fi o întoarcere la origini prin sensibilitățile

---

[33] Studiu introductiv la Voința de putere,p.XXI și K. Lawith, Nietzsches Philosophie de,. ewigen Wiederkehr des Gleichen, Kohlhammer, Stuttgart, 1956, p. 15

[34] Ibidem

[35] Vezi http://members.efn.org/~dredmond/ndtrans.html

[36] Cele zece teze ale vorbirii filosofului,lucrare netradusă.

[37] Or această ruptură profundă,sau" falie", poate fi urmată de excluderea oricărei legitimităţi a conceptului de cunoaştere, de auto-cunoaştere, inclusiv al limbajului (prin bulversarea relației semnificant-semnificat) .Discursul lui Nietzsche implică o dialectică negativă proprie atunci când el neagă unitatea subiectului, a eului, pentru a vorbi apoi în numele unui asemenea eu) ,vezi Studiu introductiv XXIIl ca și interpretarea lui Wolfgang Miller-Lauter, op. cit., p. 18 . Acesta susține că negarea unității subiectului implică respingerea metafizicii tradiționale, iar presupusa asumare ca subiect, evidențiază de fapt ineficiența ontologică a noțiunilor deoarece „indentitatea subiectului Nietzsche neagă toate indentitățile cu care operează subiectul",inclusiv contradicţiile.

[38] Max Horkheimer & Theodor W.Adorno,Dialectica luminilor (trad.Andrei Corbea)Polirom,Iași 2012, p.99 se referă la înțelesul kantian al luminilor , în sensul "ieșirii omului din minorat, de care se face vinovat el însuși."

corpului (formă străveche a adaptării originare) şi "experiment în privinţa adevărului", depășind neîncrederea în valorile secolului XIX și păstrând drept ancoră "voinţă de putere".[39]

Dihotomia raţiune vs. simţire nu se construieşte ca o realitate şi ca atare există o memorie,o inteligenţă şi manifestare a raţiunii prin simţuri încorporate ale căror sensibilitate, constituie pentru Nietzsche un câmp al unor stări opuse, îndeobşte considerate contradictorii (plăcere-neplăcere). Interioritatea omului, de asemenea confirmă că aceste stări contradictorii tind să se excludă reciproc deşi ele îşi asigură subzistenţa într-un "acord" al posibilităţii de dominare şi implicit al dependenţei. Tocmai în aceste aspecte rezidă modelul "voinţei de putere", iar Nietzsche are tentaţia extinderii pentru întregul real,după acceptarea voinţei ca trăire subiectivă asupra căreia insistase Schopenhauer până la demnitatea de principiu metafizic. Observăm afinităţi existente între "voinţa de viaţă" la Schopenhauer şi "voinţa de putere" la Nietzsche. Ele coexistă şi se pot suprapune,dar pentru primul caz reţinem că voinţa este una şi unică (ca principiu) în vreme ce acesteia îi revin ipostazieri: o pluralitate de asemenea voinţe. Ne întrebăm dacă firul Ariadnei îl constituie cumva însuşi corpul cu tipuri de voinţe ce ar decurge din nevoile lui cu tensiunile ce solicită organizarea,specializarea şi chiar armonizarea.[40] Dacă logica nu mediază între trăirile contradictorii în chipul de afecte, pasiuni manifestări organice, analogia explică multiplicitatea expresiilor voinţei de putere. Aşa cum logica folosea conceptul în sensul unei unităţi cuprinzând diversitatea, se întrevede un punct de acumulare al aproximărilor ce uită diferenţele, or morfologia nu se supune identităţii,fapt ce nu ţine de intenţionalitate deoarece fiecare organism este un unicat cu reprezentările, interpretările şi adaptările individuale la un mediu schimbător . Logica nu mai are un suport obiectiv, pierzându-şi rolul de "deţinător al adevărului". Viaţa are legile ei, mult mai vaste, faţă de care logica pare a acoperi doar aproximările noastre pentru a da lumii o anumită coerenţă de care depindem,pe care ne-o construim în bună măsură ajungând la încredinţarea validităţii până la proba contrarie. Formele realităţii sunt "acumulări" succesive,asemenea unor puncte reprezentând voinţă de putere. Ele pot pot fi punctuale sau organizate într-un mod ierarhic. Diferenţa faţă de imuabilul monadele lui Leibniz rezidă în faptul că "punctualizările" au propria dezvoltare sub semnul unor dependenţe, dominări şi retrageri, reduceri, subordonări sau anihilări. Reţinem că în perspectiva lui Nietzsche (pusă anume sub semnul unei dinamici ambigue) în raportări diverse: între oameni, om -realitate, dintre subiectul ca obiect al cunoaşterii de sine şi subiectul ca subiect al acesteia ţine mai mult de domeniul artistic, decât de cel metafizic. Ar fi aici o doză de neprevăzut şi imprevizibil, de hazard pur de manifestări ale realului în contexte diferite, iar când contextul esenţial încorporează omul, creaţia este mediată de impulsuri, de afecte, de trăiri. Există o ambiguitate căutată în raportarea la om, când este privit ca artist sau ca reprezentant al speciei sale. Există o ambiguitate a interpretărilor, dacă manifestările biologicului urmează reperele artistice prin impulsuri similare impulsurilor artistice,sau analogia aceasta a dus la erori regretabile în istoria omului, Nietzsche fiind preocupat de creativitate ca proces artistic, în ambele cazuri este o dorită eliberare de canoanele adevărului, de dogmele unui adevăr.[41] Creatorul, artistul este într-adevăr un om superior, dar a trece dincolo de bine şi de rău ,este presupoziţia operei de artă , astfel că în realitatea cotidiană "supraomul" este mai curând un ideal, "o metaforă şi o enigmă". Transmutarea tuturor valorilor, mai exact destructurarea valorilor tradiţionale şi înlocuirea lor cu noua perspectivă a voinţei de putere deschide

[39] *M. Heidegger, op. cit., p. 26.*
[40] *D'où cette obsession de se présenter comme le secrétaire de ses sensations. Il a un rythme et non un style (Cioran 1997 : 333).*
[41] *vezi Prefaţa lui Claudiu Baciu la versiunea românească a Voinţei de putere.*

orizonturi mai puțin cunoscute,ce pentru un cercetător care aspiră spre obiectivitate înseamnă prealabila eliberare de idei preconcepute.[42]

Din aforismul sau fragmentul al doilea[43], aflăm aspectul narativ profetic al scriiturii lui Nietzsche, care se referă secolele ce vor urma ca operă a necesităíi:" Întreaga noastră cultură europeană se-ndreaptă de mult, cu o tortură a tensiunii ce creşte de la un deceniu la altul, ca înspre o catastrofă: cu nelinişte, violent şi rapid: asemănător unui fluviu, ce vrea să ajungă la capăt, ce nu mai chibzuieşte, căruia îi este frică să chibzuiască." Al treilea aforism sau fragment ne indică reflecția autorului asupra nihilismului și trăirea până la epuizare și depășire a acestui fenomen: "primul nihilist deplin al Europei, care însă a trăit în sinea sa nihilismul până la capăt, l-a lăsat în urmă, l-a depăşit şi s-a desprins de el."

2.Depășirea nihilismului înseamnă descoperirea valorilor ca nevoi esențiale.

Nietzsche explică "Încercarea de transmutare a tuturor valorilor" prin mişcarea ce va înlocui nihilismul , "contrară în ceea ce priveşte principiul şi sarcina"; Dacă nihilismul "este consecinţa ultimă a valorilor noastre precedente; pentru că nihilismul reprezintă logica gândită până la capăt a marilor noastre valori şi idealuri, pentru că noi trebuie să trăim mai întâi nihilismul spre a înţelege ce era de fapt valoarea acestor "valori""[44]

Cauza nihilismului, așa cum e explicată de Nietzsche în „Cartea întâi a nihilismului european" nu rezidă în "crizele sociale" ,nici în "degenerările fiziologice" și nici în corupție,deoarece "Trăim epoca cea mai onestă, cea mai plină de compasiune . Suferința, mizeria sufletească, trupească, intelectuală nu pot, ca atare, să producă nihilismul[45] ,ci acesta devine posibil „într-o anumită interpretare, creştin-morală". Sensul în care Nietzsche vorbește despre declinul creştinismului nu este cel obișnuit al negării acestuia,cât a prefăcătoriei :"datorită moralei sale și care se autodizolvă datorită ipocriziei și spiritului duplicitar care mimează credința în iubire fără a fi învățat adevărul acestei trăiri,răsturnând sensul credinței până la falsitatea extinsă peste tot în lumea vieții".Pierderea sensului indică esența nihilismului,adică scepticismul extins asupra putinței moralei împinsă spre lumea de dincolo căci viața obișnuită este existența în eroare și pedeapsa manifestării negative,de care încearcă a se desprinde înțeleptul, sfântul sau poetul desprinzând și binele de frumos și adevăr într-o lume ce și-a pierdut valorile.Nietzsche vorbește despre lipsa unei critici a moralei creştine.

Theodor W.Adorno a extins nevoia gândirii critice la nivelul tuturor domeniilor spiritului, în vreme ce manifestările rațiunii s-au dovedit în chip repetat negative,eronate,catastrofale. Există rețineri evidente față absolutizarea rațiunii și raționamentelor .[46]Marele pericol nu vine din partea gestului energic susținut de argumente bazate pe adevăr și respectul vieții ci din partea cotidianului cenușiu al obișnuințelor și al neîmpotrivirii față de erorile raționalității .Cum aceste erori au indicat în repetate rânduri sensul instrumental ,supunerea față de principiul dominației și pasivitatea în momentele de răscruce când s-ar fi putut face ceva pentru a evita ororile istoriei, conştiința trebuie să rămână

---

[42] Ar trebui reconsiderate aspecte privitoare la profilul lui Nietzsche :cît ține din portretul cunoscut până acum ,de amoralism,artistic,stilistică,acordul față de forța coercitivă ca instrument politic ce asupreşte,împiedică,elimină libertatea individului și până unde libertatea e privită ca atare și din ce punct ea a devenit o tiranie; cât ține de inocență și cât de scepticism sau chiar cinism.

[43] Ne raportăm la traducerea românească a Voinței de putere.

[44] Vezi Voința de putere,fragmentul 4

[45] adică refuzul radical al valorii, al sensului şi al dezirabilității.

[46] De ce Caietele au devenit pentru Cioran o rațiune de-a fi? À mesure que l'on réfléchit sur lui, on conçoit néanmoins que le Créateur se soit « affligé dans son cœur » de l'avoir créé (Cioran 2003 : 1080).

trează în privința pericolelor din partea ideologiilor,a religiilor degradate sub forma unor gnoze. Se întrevede din nou povara cunoașterii și nevoia responsabilității omului . Adorno folosește termenul "lumea vieții"[47] cu presupoziția respectului față de viață,față de posibilitatea comunicării și alegerii dintre atâtea bunuri false, un bine acceptabil. Pentru Cioran, tot ce intreprinde omul se întoarce împotriva lui.[48]Pentru Adorno (aforismul 101), binele nu este de găsit când omul a început să se asemene plantelor de seră.[49]

Interesat de dezvoltarea personalității și luminării omului prin educație Adorno dezvoltă o filosofie morală cu accente puse pe "viață bnă, corectă", chiar dacă manifestările acesteia sunt puțin vizibile în societatea contemporană, căreia i-a fost subminat fundamentul prin raționalitatea instrumentală care a înlocuit moralitatea în rolul ei de liant. Într-o lume nihilistă, convingerile morale și raționamentele morale sunt declarații inerent subiective, care exprimă nu o proprietate obiectivă a lumii, dar prejudecățile proprii ale individului. Dacă subscrierea de convingeri morale specifice este înțeleasă ca instrument pentru afirmarea propriilor interese ale cuiva. Subliniem că Adorno nu este un nihilist, ci prin analizele sale aduce o critică virulentă a nihilismuui în care lumea se complace. El susține că moralitatea a căzut victimă a distincției dintre cunoaștere obiectivă și subiectivă, deformînd adevărul. Aspectul de "fapte" verificabile ține de o anumită obiectivitate, în timp ce cunoașterea subiectivă constă din tot ce rămâne, inclusiv aspecte de evaluare și normativitatea Adorno susține că convingerile morale și raționament moral au fost limitate la sfera de cunoștințe subiective. Adorno susține că, în condițiile nihilismului, moralitatea a devenit o funcție sau o unealtă a puterii. În susținerea argumentației sale, el nu se bazează doar pe sublinierea gradului de diversitate morală și conflictele din societățile moderne ci pe rezistența la degradarea acceptabilului. În numele unor valori se poate promova contrariul lor. De exemplu în numele libertății individuale, se adoptă pozitiv nihilismul.

Concluzie

Afinitățile între cei trei gânditori ai acestei cercetări decurg din faptul că privesc în aceeași direcție.[50] Trecând printr-o grilă comună a nevoii de adevăr, sau mai precis a căutării acestuia la baza nevoilor propuse de Maslow, descoperim că gîndirea etică, politică și economică în lumea noastră țin prea mult de "suflul mediocrității, al lamentabilului, al nesinceritățiі" așadar nihilismul indică faptul că "valorile cele mai înalte se devalorizează"[51]. Tipul raționalității dezvoltate cu marile speranțe și credință în sine a dezvoltat obișnuințe ale omului de a se dispreţui pe sine și pe aproapele, să se opună vieţii şi să dispere datorită cunoaşterii; era un instrument de conservare a duplicității,resentimentului,acceptării neadevărului. Fiecare din cei trei filosofi se apleacă asupra unor aspecte[52] ce par a caracteriza postmodernismul zilelor noastre (explicit prin cuvintele lui Nietzsche): "Ceea ce cunoaştem

---

[47] La Kierkegaard și la Adorno,lumea e văzută ca viață, în vreme ce la Schopenhauer ca voință și reprezentare E vorba de contradicţia între lumea venerată şi cea trăită.10.10 „Voici venir la contradiction entre le monde que nous vénérons et le monde que nous vivons, que nous sommes. Il nous reste, soit à supprimer notre génération, soit à nous supprimer nous-mêmes. Le second cas est le nihilisme." - Fr. Nietzsche, La volonté de puissance. Essai d`une transmutation de toutes les valeurs, vol. I, Paris, Editions Mercure de France, 1925, p. 31.

[48] ..tout ce que l'homme entreprend se retourne contre lui » (Solitude et destin, traduit du roumain par A. PARUIT, Paris, Gallimard (Arcades), 2004: 223).

[49] Minima moralia,183

[50] Nihilismul ca logică a decadenței,nu cauză. „Le nihilisme n`est pas une cause, mais seulement la logique de la décadence" – Ibid., p. 113

[51] Alfel spus de același Nietzsche: Lipseşte scopul. Lipseşte răspunsul la întrebarea "De ce?".

[52] Prima parte din Voința de putere comparativ cu Exercitii de admiratie ,Humanitas,2001

nu mai apreciem, iar ceea ce am dori să ne amăgească, nu mai avem dreptul să apreciem.“. Atunci[53] apar întrebările:

a) Pentru ce scrie Cioran, cel care neagă totul: pe Dumnezeu, tradiția societatea, aproapele, propriile sentimente etc?

b) În ce măsură crezând în morală, condamnăm existența (așa cum ni se arată aceasta)?[54]

c)Ce e dincolo de nihilism? În spațiul tăcerii, poate să se constituie un fel de responsabilitate genuină și o etică a rezistenței sau “consecința nihilistă (credința în lipsa de valoare) ca rezultat al evaluării morale“ indică o stare de spirit (în sensul angoasei heideggeriene, a unei fel anume de greață sartriană, a unui dezgust precum al lui Cioran în fața mizeiei) : egoismul ne dezgustă (“chiar după ce am înțeles imposibilitatea altruismului“); necesarul ne dezgustă (chiar după înţelegerea imposibilităţii unui "liberum arbitriu " şi a unei "libertăţi inteligibile").[55] Constatăm că “nu mai atingem sferele în care ne-am proiectat, că propriile valori -dar astfel, sfera cealaltă, în care trăim, nu a dobândit deloc o valoare: dimpotrivă, suntem obosiţi căci am pierdut impulsul fundamental“.[56]

d)Pesimismul rămâne el însuși sub semnul întrebării (ca formă premergătoare a nihilismului prin energia logicii sale, ca anarhism şi nihilism), dar anticipează oare aforismul 153 din Minima moralia indicând un sens al viitorului ca speranță? Lumea vieții presupune respectul vieții prin răscumpărarea suferinței menite în cele din urmă să elibereze caritatea și să orienteze spre înfăptuirea binelui ca adevărată justificare a omului într-o lume socială colonizată de absurd. Ar fi necesară atunci o analitică a acceptabilului, dar se poate observa că spre deosebire de alți gânditori și filosofi ai timpului, Adorno nu crede că nihilismul poate fi depășit printr-un simplu act de voință, sau prin simpla afirmare a unei viziuni morale de fond a vieții bune.[57] El vorbește însă despre potențialul uman ca răspuns al firii ridicat deasupra nefirescului lumii actuale.

---

[53] *Ma thérapeutique consistait donc à dire du mal de Dieu, de Dieu évidemment, ça on n'y peut rien, ça c'est une thérapeutique extraordinaire. Si vous dites du bien de Dieu et de tout le monde, vous êtes foutu. Écrire, c'est la libération intérieure. […] Écrire est une façon de se vider soi-même. C'est une délivrance. Autrement, ce qu'on porte en soi deviendrait un complexe (Cioran 2004 : 279-281).*

[54] *Evocarea cuvîntului eșec/ « échec » dezvoltă o schemă a conștiinței ,în care punctul de sosire e opus celui al așteptărilor : « tout ce que l'homme fait se retourne contre lui : c'est là son destin, et la loi tragique de l'histoire » (Cioran 2004 : 161).*

[55] *Chute dans le temps :Primul strămoș înainte de a se întoarce spre arborele cunoașterii: Premier ancêtre, bien avant qu'il se tournât vers l'arbre de la connaissance. Insatisfait de lui-même, il l'était encore plus de Dieu qu'il enviait sans en être conscient ...Que l'ignorant s'attaquât aux deux arbres, et qu'il entrât en possession et de l'éternité et de la science, tout changeait. Dès qu'Adam goûta au fruit incriminé, Dieu, comprenant enfin à qui il avait affaire, s'affola. En plaçant l'arbre de la connaissance au milieu du jardin, en en vantant les mérites et surtout les dangers, il commit une grave imprudence, il alla au-devant du désir le plus secret de la créature (Cioran 2003 : 1071-1072).*

[56] *Pourquoi écrire et pour qui ? Mais il y a des nécessités intérieures qui échappent à cette vision, elles sont d'une autre nature, plus intimes et plus mystérieuses, irrationnelles. […] Mais il y a quand même cette vitalité mystérieuse qui vous pousse à faire quelque chose. Et peut-être c'est ça la vie, sans vouloir employer de grands mots, c'est que l'on fait des choses auxquelles on adhère sans y croire, oui, c'est à peu près ça (Cioran 2004 : 318-319).*

[57] *Vezi și http://en.wikipedia.org/wiki/Theodor_W._Adorno*

BIBLIOGRAFIE

1. Adorno W.Theodor, Minima moralia,Art,2007,ISB978-973-124-098-5
2. Botez A., (2005), Un secol de filosofie românească, Bucureşti, Ed. Academiei
3. Chira, V., (2006), Dominantele gândirii cioraniene, Sibiu, Ed. Univ. Lucian Blaga.
4. Cioran E., (1993), Exerciţii de admiraţie, Bucureşti, Ed. Humanitas.
5. Cioran E., (1992), Tratat de descompunere, Bucureşti, Humanitas.
6. Cioran, E., (1997), Despre Dumnezeu, Bucureşti, Humanitas.
7. Cioran E., Lacrimi şi sfinţi, Bucureşti, Humanitas.
8. Cioran, E., (2002), Ispita de a exista, Bucureşti, Humanitas.
9. CIORAN, E,. Œuvres, Paris, Gallimard (Quarto), 2003 [1995].
10. Cioran, E.,(2004),Solitude et destin, traduit du roumain par A. PARUIT, Paris, Gallimard (Arcades),
11. Cioran, E., (1996), Demiurgul cel rău, Bucureşti, Humanitas.
12. Cioran, E., (1996), Convorbiri cu Cioran, Ed. Humanitas.
13. Cioran E., (1996), Amurgul gândurilor, Bucureşti, Ed. Humanitas.
14. Cioran E., (1997), Despre Dumnezeu, antologie, selecţia textelor de Aurel Cioran, Bucureşti, Humanitas.
15. Cioran, E., (1992), Silogismele amărăciunii, Humanitas, Bucureşti.
16. Cioran, E., (1995), Despre neajunsul de a te fi născut, Humanitas, Bucureşti.
17. Cioran, E., (2005), Caiete, vol. I, Bucureşti, Humanitas.
18. Cioran, E., (2005), Caiete, vol. III, Bucureşti, Humanitas.
19. Liiceanu Gabriel, (1995), Apocalipsa după Cioran, Bucureşti, Humanitas.
20. Nietzsche, Fr., Voința de putere, Încercare de transmutare a tuturor valorilor (Fragmente postume),Traducere şi Studiu introductiv de Claudiu Baeiu, editura AION 1999,ISBN 973-97662-6-9

E-sources:

https://books.google.ro/books?id=liQ-AwAAQBAJ&pg=PT216&lpg=PT216&dq=nihilismul+lui+Cioran&source=bl&ots=olAAsNkQKo&sig=RGWWv0k9SAs5TBm0-UP0jyDF77M&hl=ro&sa=X&ei=FVLjVNrAB4LwUuDogJgE&ved=0CFEQ6AEwCA#v=onepage&q=nihilismul%20lui%20Cioran&f=false

http://cogito.ucdc.ro/cogito/emilciorannihilistulcugandulgabrielapohoata_1.pdf
http://en.wikipedia.org/wiki/Theodor_W._Adorno
http://www.youtube.com/watch?v=vxt1FunLouE

http://www.youtube.com/watch?v=oyjvedVCPYw

http://www.youtube.com/watch?v=RCOW3cIzR_g

http://www.youtube.com/watch?v=ak8NVlX77Ao

http://www.youtube.com/watch?v=ixyVNxUwoxw

http://www.youtube.com/watch?v=Du0VmyMuwb4

http://www.youtube.com/watch?v=RvIYsaoZQgY

http://www.youtube.com/watch?v=78y06QkpnC8

http://www.youtube.com/watch?v=5ULLZm_x_YE

http://www.youtube.com/watch?v=FO2np13ZVJs&list=PLlS0liyIg37UhJAAeT9PlXf5O4kmTN56H

BIBLICAL TOPONYMS IN THE CEREMONIAL TEXTS FROM THE RITUAL OF *COLINDAT* IN THE VALLEY OF ALMĂJ, THE CARAŞ-SEVERIN COUNTY

Maria VÂTCA
West University of Timişoara

Abstract: The purpose of this paper is to discuss several biblical toponyms that are present in the ceremonial texts (carols, Star songs, religious songs) specific to the winter holidays from Valea Almăjului, Caraş-Severin county. We will focus, of all these, on the following place names: Bethleem (with the formal variants Vitleem, Vifleem, Vicleem), Eden, Jerusalem (with the variant Rusalim), as well as the river Jordan, as the place for the baptism of Jesus Christ – the main character of Christmas.
Besides the occurences of the names mentioned according to biblical writings, the attribution of some symbols (as constitutive elements of the concrete represented notions) is sometimes to be noted; also, the transpositions in contexts with personifications or adaptations to the traditional Romanian reality for these toponyms.
As characteristic forms of the oral creation – due to their transmission through speaking –, in the traditional village community, carols or Star songs present a large variety which has been noted in the texts collected from the studied area.

Keywords: caroling, traditional culture, symbol, toponym, Valea Almăjului.

De-a lungul timpului, odată cu dezvoltarea societăţii, obiceiurile, ceremoniile sau riturile au fost supuse unor transformări, cu repercusiuni evidente în structura actelor, ceea ce obligă, prin dinamica internă a fenomenului cultural, la tratarea acestora ca proces, printr-o viziune diacronică[1]. Uneori, ele îşi pierd, în bună măsură, sensul iniţial, devenind o simplă marcă a festivităţii, cu caracter înveselitor, fiind golite de sensurile primare[2].

După cum se ştie, creativitatea în sfera culturii tradiţionale orale nu are ca scop modernizarea, deşi acest aspect atinge fragmentar spaţiul amintit[3]. Astfel, atât creaţiile de tip folcloric (cu variantele lor), cât şi celelalte părţi constitutive (îmbrăcăminte, recuzită) păstrează structura şi semnificaţiile existente, fapt remarcat şi în textele ceremoniale din Valea Almăjului, în care se disting o multitudine de simboluri ce-şi păstrează valorile iniţiale, chiar dacă, la ora actuală, obiceiurile în cadrul căruia se regăsesc sunt mai mult la nivel spectacular.

Cultura orală, cu precădere în manifestările ei rituale, abundă în simboluri – elemente substitutive ale comunicării, care, la rândul ei, constituie liantul principal al oricărei grupări sociale. În acest sens, colindatul presupune o serie largă de simboluri (prezente în acţiune, texte, vestimentaţie, recuzită, darurile primite ca recompensă), acestea fiind de factură fie religioasă, fie magică, iar comunicarea lor nu încetează odată cu terminarea actului ritual, ci,

[1] Mihai Pop, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, Bucureşti, Editura Univers, 1999, p. 20-21.
[2] Id., *ibid*., p. 36-37.
[3] Ioan Viorel Boldureanu, *Etnologie şi folclor. Cultură tradiţională orală. Teme, concepte, categorii*, Timişoara, Editura Marineasa, 2008, p. 18.

în timp, mesajul este contemplat „ca un ecou al actului faptic, conferind manifestării un caracter remanent”[4].

Valea Almăjului[5], regiune care constituie domeniul de interes pentru studiul de faţă, a conservat (din perspectivă etnofolclorică), până astăzi, o seamă de obiceiuri şi tradiţii. Ca atare, simbolurile întâlnite în cadrul obiceiurilor de iarnă rămân un subiect demn de studiat, ştiut fiind faptul că ele sunt cuprinse într-o perioadă importantă pentru viaţa satului tradiţional.

Ne propunem, în continuare, să luăm în discuţie câteva toponime biblice prezente în textele ceremoniale (colinde, cântece de stea, tropare) specifice sărbătorilor de iarnă din Almăj. Dintre acestea, vom avea în vedere următoarele nume de locuri: *Betleem* (cu variantele formale *Vitleem, Vifleem, Vicleem*), *Eden, Ierusalim* (cu varianta *Rusalim*), precum şi râul *Iordan,* ca loc al botezului lui Iisus Hristos – personajul central al Crăciunului.

Pe lângă ocurenţele denumirilor menţionate, în concordanţă cu scrierile biblice, sunt de remarcat, uneori, atribuirea unor simboluri noţiunilor concrete reprezentate şi adaptările în contextul tradiţional românesc a acestor toponime. Creaţii orale, transmise prin viu grai în comunitatea rurală autohtonă, colindele şi cântecele de stea au diferite variante, fapt identificat inclusiv în textele culese din arealul studiat.

În afară de corpusul deja publicat de specialişti, am întreprins câteva cercetări de teren în zonă, în urma cărora am adunat informaţii despre textele ceremoniale care formează repertoriul obiceiurilor de iarnă. Cu toate acestea, demersul de faţă nu-şi propune, nici pe departe, a fi integrator, deoarece nu am avut acces la transcrierea exactă a colindelor / cântecelor de stea, iar multe dintre ele nu au putut fi încă recuperate.

*

BETLEEM (în limba ebraică – „casa pâinii”), cunoscut în scrierile biblice şi sub numele de *Cetatea lui David* (în vechime – *Efrata*), este un oraş situat lângă Ierusalim, locul de naştere al lui Iisus Hristos[6]. E un nume frecvent amintit în colinde, cu diferite variante formale: *Viflaim, Vitleem, Vifleem* ori *Vicleem.*

Unul dintre cele mai cunoscute texte din Valea Almăjului, cântat cu precădere în bisericile de rit ortodox, dar nu numai, este, fără îndoială, *O, ce veste minunată,* cu mai multe variante, dintre care o redăm pe următoarea, cunoscută şi folosită şi odinioară în localitatea Gârbovăţ: „O, ce veste minunată / la **Vifleem** ni s-arată, / astăzi S-a născut / Cel făr’ de-nceput, / cum au spus prorocii”[7]. Prezenţa numelui localităţii indică locul în care S-a născut Iisus, punct semnificativ de unde începe răspândirea unei veşti neobişnuite.

[4] Ovidiu Papană, *Colinda în Mehala: o restituire necesară*, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2004, p. 45.
[5] Acest areal mai este cunoscut sub numele de *Ţara Almăjului*, *zona Almăjului* sau *Almăjul* şi este situat în partea de sud-est a actualului judeţ Caraş-Severin, fiind străbătut de râul Nera (Nergăniul) şi cuprinzând următoarele localităţi: Bănia, Borlovenii-Noi, Borlovenii-Vechi, Bozovici, Dalboşeţ, Gârbovăţ, Lăpuşnicu-Mare, Moceriş, Pătaş, Prigor, Prilipeţ, Putna, Ravensca (sat de cehi), Rudăria (astăzi – Eftimie Murgu), Şopotu-Nou (cu satul Stancilova), Şopotu-Vechi.
[6] J. D. Douglas, *Dicţionar biblic*. Traducere de Liviu Pup şi John Tipei, Oradea, Societatea Misionară Română, Editura Cartea Creştină, 1995, p. 147.
[7] Elena Surulescu, 61 de ani, învăţătoare, Gârbovăţ.

În mai multe localităţi din Almăj circulă colinda *Mare minune*; vom reda mai jos o variantă a acesteia, cântată la Dalboşeţ: „Mare minune s-arată / În **Vifleem** astă dată / De îngeri şi de păstori, / Păcurarii de la oi. (bis)”[8]. De altfel, multe colinde ori cântece de stea se cântă cu precădere în spaţiul bisericesc. La ora actuală există culegeri editate în diferite locuri, care prezintă particularităţile zonelor de unde au fost culese şi tipărite, ceea ce a permis preluarea a diverse texte nespecifice arealului studiat, ajungându-se, astfel, la nenumărate variante ale acestora. Dintre cele mai folosite le redăm pe următoarele: „Că El astăzi în **Vifleem** / S-a născut, S-a născut, / precum au vestit prorocii / de demult.” (*Veniţi astăzi, credincioşii*); „În **Vifleem** azi / E mare minune, / Fecioara curată (Fecioara Maria) / Fiu născu în lume.” (*Cerul şi pământul*)[9].

De asemenea, ne-au fost comunicate câteva versuri dintr-o colindă pe care o cânta, la Dalboşeţ, corul bisericesc – *În oraşul Betleem*: „În oraşul **Betleem** / Veniţi, creştini, să-L vedem, / Că S-a născut făr’ de Tată / Din cea Fecioară curată.”[10].

Din localitatea Borloveni, Nicolae Ursu a cules următoarele colinde care conţin acelaşi toponim: „Edene, Edene, / Şi tu **Vitleeme**, / Găteşte-te-acuma bine, / Că Mesia vine”[11]; „Bucuraţi-vă şi vă veseliţi toţi oamenii, toţi oamenii, / Căci pe Cristos împăratul l-au născut. (bis) / Trei crai de la răsăritul **Vicleemului** au pornit, au pornit / Şi cu daruri înainte i-au ieşit. (bis)”[12].

EDEN (în limba ebraică – „frumuseţe”) este „un ţinut din Răsărit în care a fost grădina Raiului”[13], prefigurând şi Împărăţia Cerurilor sau frumuseţea fericirii veşnice. Iniţial, a reprezentat locul în care Dumnezeu i-a aşezat pe primii oameni, Adam şi Eva, dar, după căderea lor în păcat, au fost alungaţi din Eden. Este cunoscut şi sub numele de *Rai* sau *Paradis* (ca loc de răsplătire în viaţa veşnică), fiind totuşi diferit de Cerul în care locuieşte Dumnezeu[14].

Ca simbol, Edenul apare cu preponderenţă în scrierile legate de creştinism, precum şi în textele colindelor sau în alte creaţii specifice obiceiului colindatului. De menţionat că, în fiecare cultură tradiţională, arhetipului edenic i s-au adăugat valori caracteristice, de regulă morale. În folclorul românesc şi, în special, în unele colinde, Raiul este plasat adesea în vârful muntelui, iar alteori – în cerul cel mai de sus (al nouălea). Pe lângă aceste aspecte, mai există credinţa că la sărbătorile importante – Crăciun, Bobotează sau Paşti – se deschid cerurile, iar sufletele tuturor celor ce mor în aceste zile intră direct în Cer, fără a fi oprite[15].

În următorul text cules din localitatea Borloveni se poate remarca personificarea, prin adresare directă, a acestui nume propriu, sub forma unui îndemn de a se pregăti pentru a-L

[8] Florina-Maria Băcilă, 36 de ani, profesoară, Timişoara, originară din Dalboşeţ.
[9] De regulă, aceste texte sunt cântate din anumite cărţi bisericeşti şi cunoscute pe scară largă de credincioşi.
[10] Ion Băcilă, 82 de ani, rapsod, fost dirijor al corului Bisericii Ortodoxe din Dalboşeţ.
[11] Nicolae Ursu, *Cântece şi jocuri populare româneşti din Valea Almăjului (Banat)*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1958, p. 173. Precizăm că, în lucrarea de faţă, redarea fonetică a textelor este aproximativă, cu respectarea scrierii cu *î* a textelor culese de Nicolae Ursu.
[12] Id., *ibid.*, p. 174.
[13] Victor Aga, *Simbolica biblică şi creştină. Dicţionar enciclopedic (cu istorie, tradiţii, legende, folclor)*, ediţia a II-a, Timişoara, Editura Învierea, 2005, p. 127.
[14] Ene Braniște, Ecaterina Braniște, *Dicţionar enciclopedic de cunoştinţe religioase*, Caransebeş, Editura Diecezană, 2001, p. 148.
[15] Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase şi arhetipurilor culturale*, Timişoara, Editura Învierea, 2007, p. 444.

întâmpina pe Mesia: „**Edene**, **Edene**, / Şi tu Vitleeme, / Găteşte-te-acuma bine, / Că Mesia vine”[16].

IERUSALIM (cu varianta *Rusalim*) este un oraş (capitală) din regiunea istorică Palestina, cel mai important centru pentru creştinism, dar şi pentru religiile iudaică şi islamică. Totodată, e şi simbolul păcii (inclusiv prin structura numelui, care în ebraică înseamnă „oraşul / cetatea / lăcaşul păcii”[17]), al Bisericii creştine şi al Împărăţiei lui Iisus, deschisă tuturor popoarelor, cu trimitere la Ierusalimul Ceresc, care nu reprezintă Raiul sau Paradisul consacrat, ci absolutul, cel situat dincolo de sensul conferit lui în tradiţie[18].

Datorită faptului că unele dintre cele mai importante momente din viaţa lui Iisus Hristos s-au legat de acest oraş, menţionăm apariţia numelui într-un cântec de stea folosit şi în Valea Almăjului: „Trei crai de la Răsărit / Cu steau-au călătorit / Şi-au ajuns precum citim / Până la **Ierusalim**.”[19].

Într-o colindă din Bozovici, denumirea oraşului apare în forma sa cunoscută în zonă: „La rîu la Iordan ci-am dus*î*, (bis) / Frumos nume că ţ-am pus*î*, (bis) / (B) Ţ-am pus bunul Dumnĭedzău*î*, (bis) / Sus la **Rusalim** ci-am dus, (bis) / (B) Şi-acolo să-m stăpînĭeşcì (bis) / Ş-încă jios să potrivĭeşcì. (bis)”[20]. Remarcăm în text integrarea numelui în discuţie într-o secvenţă strâns legată de cele anterioare ei, îmbinând realitatea biblică (botezul în râul Iordan) cu perspectiva preluării stăpânirii spirituale asupra întregului univers.

IORDANUL este cel mai mare râu din Palestina, devenind renumit îndeosebi după botezarea lui Iisus de către Ioan Botezătorul.

În localitatea Bozovici – centrul zonei Almăjului –, exista din bătrâni un colind (inclus în culegerea lui Nicolae Ursu) ce înfăţişează un tablou dialogat, în care Dumnezeu şi sfinţii stau la o masă şi povestesc: „Tu, Doamnĭe, cînd ci-ai făcut (bis) / Încă io ci-am sprijonit, (bis) / Şî la **Iordan** că ci-am duso (bis) / Şî numĭe frumos ţ-am pus. (bis) / Ţ-am pus bunul Dumnĭedzău, (bis) / Ca să nĭe fĭerĭeşci de rău. (bis)”[21]. Din text rezultă că râul unde a fost botezat Iisus ar constitui locul unde I s-a dat numele Pruncului, deşi, aşa cum se ştie, episodul botezului se petrece, conform scrierilor biblice, abia la vârsta de 30 de ani. În felul acesta, textul biblic este adaptat la realitatea tradiţională românească, în care există obiceiul generalizat ca, la botez, copiii să primească şi numele.

O altă variantă a aceluiaşi colind a fost culeasă tot din Bozovici: „Grăi bătrînu Crăşiun*î*: (bis) / (B) Io-s bătrîn şî dă dămult*î* (bis) / Cîn'Tu, Doamnĭe, ci-ai născut*î*, (bis) / (B) Ş-încă io ci-am sprijonit*î* (bis) / 'N ciasta poală dă văşmînt. (bis) / (A) La rîu la **Iordan** ci-am dus*î*, (bis) / Frumos nume că ţ-am pus*î*, (bis) / (B) Ţ-am pus bunul Dumnĭedzău*î* (bis)”[22]. Dincolo de indicarea numelui râului unde Iisus primeşte botezul, textul relevă şi faptul că bătrânul Crăciun (preluând atribuţia naşului din mentalul tradiţional românesc) Îi atribuie lui Iisus numele *Dumnezeu* în sens larg – moment relatat, în contextul unei întruniri specifice, tot

[16] Nicolae Ursu, *op. cit.*, p. 173.
[17] Victor Aga, *op. cit.*, p. 170.
[18] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, volumul 2, *E-O*, Bucureşti, Editura Artemis, 1995, p. 143.
[19] Este singura strofă din această colindă comunicată de Nicolae Andrei, 63 de ani, profesor de istorie-geografie, Bănia, născut la Prilipeţ.
[20] Nicolae Ursu, *op. cit.*, p. 170.
[21] Id., *ibid.*, p. 169.
[22] Id., *ibid.*, p. 170.

de tip tradiţional, în jurul unei mese, la care se reunesc atât personaje biblice (Dumnezeu, Maica Domnului, sfinţii), cât şi „boierii” (prefigurare a gazdei, în general).

Acest colind este întâlnit şi la Prilipeţ, sub o altă variantă: „Grăia bătrînul Crăşiun*u*: (bis) / Ieu-s bătrîn şî dă dămult. / Cîn'Tu, Doamnîe, ci-ai născut*o*, / Io-m braţă ci-am sprijînit. / (B) La rîu la **Iordan** ci-am dus*î*, (bis) / Frumos numîe şîe ţ-am pus? / Ţ-am pus numîe Isus Cristos*u* (bis)”[23]. În această variantă, numele primit la botezul în râul Iordan este cel consacrat – *Iisus Hristos*.

Amintim aici şi un text bisericesc, folosit tot în perioada sărbătorilor de iarnă, de praznicul Bobotezei, când preotul sfinţeşte casele, prilej cu care se cântă *Troparul Botezului Domnului*: „În **Iordan** botezându-Te Tu, Doamne, închinarea Treimii s-a arătat; că glasul Părintelui a mărturisit Ţie, Fiu iubit pe Tine numindu-Te; şi Duhul în chip de porumb a adeverit întărirea cuvântului. Cel ce Te-ai arătat, Hristoase Dumnezeule, şi lumea ai luminat, mărire Ţie!”.

Într-o localitate situată la porţile Almăjului – Petnic (zona Craina), aşezare din care mulţi locuitori s-au mutat în satele almăjene, îndeosebi prin căsătorie –, se obişnuia ca, la praznicul Bobotezei (6 ianuarie), preotul şi credincioşii să meargă la râul apropiat pentru a sfinţi apele (moment când „se botează vânturile”). Atunci se cântă un text special, *La marginea râului*, specific acestei sărbători creştine; cunoscut ca fiind un „cântec din părinţi”, el s-a transmis oral, din generaţie în generaţie, suferind modificări, şi redă în versuri scena biblică a botezării Fiului lui Dumnezeu în râul Iordan de către Ioan Botezătorul[24]: „La marginea râului, / în apa **Iordanului**, / vedem lucruri minunate, / de toţi sfinţii lăudate. // Astăzi Hristos în **Iordan** / Se botează de la Ioan, / astăzi şi Sfântu’ Ioan / vine către **Iordan**. [...] // Atunci Ioan a cutezat / şi mâna şi-a ridicat, / în **Iordanul** cel curat / pe Hristos L-a botezat. // În ceas ce S-a botezat, / **Iordanul** i-a înturnat, / iară cerul s-a deschis, / pe Hristos rază-a cuprins.”[25]. Utilizarea adjectivului *curat* în vecinătatea numelui propriu discutat trimite la ideea de sfinţire / purificare a apelor la praznicul Bobotezei, în strânsă legătură cu una dintre arătările Sfintei Treimi.

*

După cum se poate constata din cele de mai sus, în cadrul textelor ceremoniale (colinde, cântece de stea, tropare) din Almăj pot fi reperate unele toponime biblice, ale căror ocurenţe sunt menţionate atât în concordanţă cu scrierile biblice, cât şi prin transpuneri în contexte cu personificări sau analogii cu comunitatea tradiţională românească, aspecte specifice, de altfel, acestor tipuri de creaţii.

Numele proprii analizate în studiul de faţă vin să ilustreze faptul că, în mentalul autohton, textele integrate în sărbătorile din această perioadă sunt strâns legate de evenimentul biblic al naşterii lui Iisus Hristos, chiar şi atunci când ele nu sunt fidele relatărilor scripturistice, iar acţiunile rămân preponderent legat de creştinism, de caracterul general al sărbătorilor de iarnă – cu funcţie augurală, purtător de lumină şi bucurie.

[23] Id., *ibid.*, p. 171.
[24] Cf. *Evanghelia după Matei*, cap. 3; *Evanghelia după Marcu*, cap. 1; *Evanghelia după Ioan*, cap. 1.
[25] Iosif Puşchiţă, 75 de ani, cantor, Petnic.

BIBLIOGRAFIE:

Aga, Victor, *Simbolica biblică şi creştină. Dicţionar enciclopedic (cu istorie, tradiţii, legende, folclor)*, ediţia a II-a, Timişoara, Editura Învierea, 2005.

Boldureanu, Ioan Viorel, *Etnologie şi folclor. Cultură tradiţională orală. Teme, concepte, categorii*, Timişoara, Editura Marineasa, 2008.

Branişte, Ene, Branişte, Ecaterina, *Dicţionar enciclopedic de cunoştinţe religioase*, Caransebeş, Editura Diecezană, 2001.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, volumul 2, *E-O*, Bucureşti, Editura Artemis, 1995.

Douglas, J. D., *Dicţionar biblic*. Traducere de Liviu Pup şi John Tipei, Oradea, Societatea Misionară Română, Editura Cartea Creştină, 1995.

Evseev, Ivan, *Enciclopedia simbolurilor religioase şi arhetipurilor culturale*, Timişoara, Editura Învierea, 2007.

Papană, Ovidiu, *Colinda în Mehala: o restituire necesară*, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2004.

Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, Bucureşti, Editura Univers, 1999.

Ursu, Nicolae, *Cântece şi jocuri populare româneşti din Valea Almăjului (Banat)*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1958.

Informatori:

Nicolae Andrei, 63 de ani, profesor de istorie-geografie, Bănia, născut la Prilipeţ.
Florina-Maria Băcilă, 36 de ani, profesoară, Timişoara, originară din Dalboşeţ.
Ion Băcilă, 82 de ani, rapsod, fost dirijor al corului Bisericii Ortodoxe din Dalboşeţ.
Iosif Puşchiţă, 75 de ani, cantor, Petnic.
Elena Surulescu, 61 de ani, învăţătoare, Gârbovăţ.

Perioada în care au fost făcute anchetele: 2012-2014.

Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE).

VALENCES OF RELIGIOUS IMAGINARY REFLECTED IN ROMANIAN FAIRY-TALES

Maria HOLHOŞ, *Horea, Cloşca şi Crişan* National College of Alba-Iulia
Andra Gabriela HOLHOŞ, *Eugen Pora* Highschool, Cluj-Napoca

Abstract: In many fairy-tales is presented the human evolution as an initiationtrip,through which one has to master one's wisdomand the mysterie. The main character, also known as the hero, is involved in many tensions followed by punishmentsand that is when he comes to maturity. By this initiation trip, the hero acquires a series of spiritual values. The road to initiation is a trip towards himself, so to make use of human values means to open the gates of self improving. The narrator is obviously very interested in offering him ethic values which he illustrates through the humaniyed fantastic, avoiding, this way, to present difficult or abstract models. The modern terms used for interpreting fairy-tales translate the religious eexperiences of the origins. The most frequent events presented from human life, which are also presented in fairy-tales, are: the birth, the marriage and the death. Il happens many times in Romanian fairy-tales to encode a message through the religious imaginary.

Keywords: mythology, fiction, fairy-tales, religion, imaginary.

Basmele abordează tematic o lume imaginară devenită aprioric pentru ascultător un mod de viaţă într-un univers în care spaţiul şi timpul se întrepătrund, iar desprinderea de cotidian se transformă într-o terapie pentru suflet. Imaginile sunt create prin vraja basmelor, personajele şi întâmplările reflectă de fapt parcursul vieţii interioare a omului, de la inocenţa copilăriei la autonomia adultului. Prin conţinutul acestor texte sufletul omenesc intră în împărăţia fiinţelor elementare şi cu acest prilej încep să i se dezvăluie tainele devenirii şi ale trecerii. Personajele basmelor deseori oscilează între polul simţurilor şi polul gândirii. Aceste două stări alternante, net deosebite, preiau pe rând conducerea, când unul, când celălalt, dominând viaţa sufletească a acestei lumi imaginare, întreţesută cu natura. Basmele menţionează de nenumărate ori vieţuiri situate la graniţa dintre două ipostaze: sufletul se simte într-o legătură intimă cu lumea divină sau intr-o altă ipostază, văduvit de această comuniune.

Incursiunea în fascinantul univers imaginar al basmelor ne familiarizează cu conştiinţa unei realităţi transcendente. De fapt este „domeniul supranaturalului şi al manifestărilor sale perceptibile care compun miraculosul."[1] Acest periplu în miraculos este posibil. „Conştiinţa umană se deschide astfel spre o lume de simboluri: obiecte, elemente naturale, astre, forme, culori, numere – investite cu o semnificaţie transcendentă"[2] – din dorinţa de a le determina să acţioneze în propriul interes.

În basmele româneşti au existat încercări de a trece dintr-un mediu în altul, determinate în primul rând de ascensiunea spre nemurire şi absolut. Basmul în care este

[1] Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*. Traducere din franceză de Tatiana Mochi, Bucureşti, Editura Humanitas, 2006, p. 28.
[2] *Ibidem.*

minunat evidenţiat mitul străvechi al aspiraţiei spre nemurire, *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte,* are şi amprenta creştinismului. Isteţimea moştenitorului, copil încă, este comparată cu cea a împăratului Solomon. Tot în acest basm sunt prezente credinţe geto-dacice, potrivit căreia, „venirea omului pe lume, naşterea, este prilej de întristare".

Viaţa pe pământ, numită de Lucian Blaga „o mare trecere", a fost prevestită de vraciul bătrân, care ştia tainele naşterii asemeni „farmaconului trac": „– Dorinţa ce ai o să-ţi aducă întristare."[3] Asemenea şamanului chemat în caz de sterilitate, bătrânul – figura centrală a unui univers spiritual, cunoscut de întreaga împărăţie – ajută cuplul împărătesc să dobândească un singur urmaş. „Divinaţia, clarviziunea fac parte din tehnicile mistice ale şamanului"[4], calităţi cu care este înzestrat solomonarul. Ca un străvechi şaman, bătrânul vraci, datorită propriei experienţe extatice, anunţă, fără să fie întrebat, doar ca o confirmare a calităţilor sale: „...o să fie Făt-Frumos şi drăgostos şi parte n-o să aveţi de el."[5] Eroul acestui basm predestinat călătoriei caută un loc ales, locul în care timpul este împietrit, ca indiciu al nemuririi. Descoperirea a fost cu totul alta, una cu urmări dramatice, a constatat că nu există un timp unic pentru toţi, un timp universal valabil. Aceeaşi idee a timpului paradoxal este amintită de Lucian Blaga în *Hronicul şi cântecul vârstelor.* Basmul pe care îl aflase de la mama lui, prezintă o astfel de călătorie în timp, asemănându-se tematic cu *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte.* Insistenţa cu care solicita mamei repetarea acestui basm este explicată chiar de poet: „Mă tulbura basmul pentru dulcea amărăciune cu care vorbea despre zările fericirii, dar şi pentru simţământul ameţitor ce-mi da cu privire la încălecarea timpurilor, ce stăpânesc lumea cu tărâmurile ei."[6]

Tânărul erou al basmului povestit de mama poetului a fost dus pe tărâmul celălalt de „craniul" pe care, în glumă, l-a poftit la masă. După ce a văzut toate locurile celuilalt tărâm, pătruns de dor se întoarce acasă. A constatat că trecuseră trei sute de ani şi totul era schimbat. Preotul cu ajutorul rugăciunii şi al patrafirului a pregătit ieşirea sufletului din trupul prefăcut apoi în cenuşă, cea care simbolizează viaţa intrată în amintire. Finalul basmului identifică una din funcţiile fundamentale ale magicului, cea religioasă, deoarece surprinde „ideea magicului prezentă în chip eterat în ideea *sacrului*."[7]

Basmul *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte* redă o ruptură între lumea pură, ideală a nemuririi şi lumea profană, desacralizată de compromisuri. „Încălcarea pactului primordial al orficilor – legământul"[8] – devine motivul acestei rupturi. Promisiunea împăratului s-a dovedit formală, recunoscând că acest „lucru nemaiauzit" l-a făgăduit atunci numai ca să-şi împace fiul. Făt-Frumos, simbol al aspiraţiei spre absolut, este conştient de jertfa care se impune : „Dacă tu, tată, nu poţi să-mi dai, apoi sunt nevoit să cutreier toată lumea până voi găsi făgăduinţa pentru care m-am născut."[9]

---

[3] Petre Ispirescu, *Tinereţe fără bătrâneţe*, Ediţie îngrijită şi prefaţată de prof. dr. Virgiliu Ene, Galaţi, Editura Porto-Franco, 1993, p. 3.
[4] Mircea Eliade *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului*. Traducere din franceză de Brânduşa Prelipceanu şi Cezar Baltag, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997, p. 179.
[5] *Ibidem*, p. 4.
[6] Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*. *Poeme. Proză*, Chişinău, Editura Hyperion, 1993, p. 206.
[7] Nicolae Ciobanu, *Între imaginar şi fantastic în proza românească*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987, p. 18.
[8] George Niţu , *Elemente mitologice în creaţia populară românească*, Bucureşti, Editura Albatros, 1988, p. 153.
[9] Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 5.

Călătoria începe respectând o anumită datină, alaiul porneşte dimineaţa, după ce s-au ivit zorile, „tot aşa cum pornesc în colindele funebre şi în bocete cei morţi pe drumul fără întoarcere.”[10] Dar nu numai momentul plecării este ales conform tradiţiei, direcţia spre care porneşte Făt-Frumos este şi ea una anume, cea spre răsărit. La marginea împărăţiei părinteşti renunţă la alai şi rămâne doar cu acel cal năzdrăvan „cu patru aripi”. În mitologia şi ritualul şamanic calul ocupă un loc important. „Animal funerar şi psihopomp”[11], calul devine în acest basm un mijlocitor pentru călătoria mistică. El realizează „ruptura de nivel”care permite trecerea din lumea aceasta în alte lumi. În acest basm domină caracterul funerar al calului anticipat prin câmpia întinsă acoperită cu „oase de oameni”, un adevărat drum al morţii.

Călătoria conţine câteva obstacole pe care le pot trece numai cei iniţiaţi. Pădurea ca loc al iniţierii, interzisă celor novice, era considerată un lăcaş blestemat, o poartă de trecere pe alt tărâm al vieţii. Împărăţia gheonoaiei cuprinde misterioasa pădure unde are loc o etapă a iniţierii, dar în acest basm are rolul de loc de intrare spre împărăţia morţilor.

Calul, „o personificare a capacităţii de a ajunge departe, de a pătrunde în înalt şi în adânc”[12], are însuşirile animalelor sepulcrale, zboară ca vântul şi ca gândul, ducându-l pe erou spre împărăţia morţilor. Făt-Frumos, dovedindu-şi calităţile, adică vindecător (îi pune la loc piciorul gheonoaiei) şi hotărât idealului propus (nu se lasă ispitit de răsplata gheonoaiei care îi propune să-şi aleagă una dintre fiicele sale frumoase ca nişte zâne) îşi continuă drumul în necunoscut. Ajuns în ţinutul scorpiei, eroul se confruntă cu elementele infernale: focul şi smoala. Pustiul devine un avertisment al rarefierii vieţii.

Stăpâna acestor ţinuturi sinistre, pasărea monstru are trei capete, cifră fatidică şi, la fel ca sora ei, după simbolismul ornitomorf, par nişte întruchipări ale şamanului care sub chip de pasăre însoţeşte sufletele răposaţilor în lumea cealaltă.[13] Aceeaşi idee a pregătirii pentru a pătrunde în împărăţia morţilor este anticipată prin descrierea cadrului natural închipuit de imaginarul colectiv ca o „gură de rai”. Deşi câmpul este numai de flori şi tot timpul este numai primăvară, simbolizând tinereţea, fiecare floare are un miros îmbătător. Acest miros devine amăgitor şi semnifică trecerea de la starea de veghe la cea de somn. Dar nu este vorba de somnul obişnuit, ci de somnul morţii, care fură omul pe nesimţite, prin adierile aduse de vânt. Locul acesta era separat tot printr-o pădure, plină de animale fioroase care sunt învinse prin evitarea confruntării directe, adică prin zbor.

Pădurea a delimitat de fapt efemerul de etern, iar cei doi, calul şi Făt-Frumos, în urma biruinţei (au depăşit pericolul animalelor) se dovedesc „voinici” (o altă etapă a iniţierii). Palatul, în strălucirea sa sugerează „amăgirea supremă în împărăţia întunericului de pe *tărâmul celălalt.”*[14] Zâna frumoasă „nevoie mare”, de fapt un simbol al morţii, se bucură de venirea unui muritor. Înfăţişarea ei îl încremeneşte pe Făt-Frumos, se poate înţelege că l-au cuprins chiar fiori de moarte, iar zâna îl întâmpină „uitându-se cu milă”. Primirea voinicului devine un ritual al pregătirii de moarte, un ritual funebru prin care se împlinesc ultimele dorinţe ale omului înaintea morţii. Însoţirea cu zâna cea mică se face după ce s-au acomodat

[10] George Niţu, *op.cit.*, p.155.
[11] Mircea Eliade, *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului,* p. 426.
[12] V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, traducere de Radu Nicolau, prefaţă de N. Roşianu, Bucureşti, Editura Univers, 1973, p. 226.
[13] Mircea Eliade *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului,* p. 436.
[14] George Niţu, *op. cit.*, p. 163.

treptat, după ce şi-a depănat firul vieţii. Cele trei femei pot fi asemănate cu cele trei fiice ale Ananghiei[15] din mitologia greacă: Clotho (toarcătoarea, urzea firul vieţii), Lachesis (ursitoarea, cea care da fiecăruia partea sau norocul său) şi Antropos (neclintita, tăia firul vieţii). Cea cu care s-a însoţit Făt-Frumos a fost *neclintita*. Nu este descrisă ca o căsătorie reală, ca împlinire a sentimentelor sau ca o ceremonie de nuntă, prilej de bucurie, ci se face o precizare discretă, să nu tulbure cititorul, spunând că se însoţeşte cu *ursita*, de fapt cea care i-a tăiat firul vieţii.

Tot un cal năzdrăvan, devenit confident, îl poartă pe un erou, de data aceasta Harap Alb, spre locuinţa Sfintei Duminici, un loc miraculos, la care ajunge străbătând văzduhul. Aceste puteri magice de a zbura au un vădit caracter spiritual deoarece „*zborul* înseamnă inteligenţa, înţelegerea lucrurilor secrete sau a adevărurilor metafizice”[16]. Locuinţa este situată pe un ostrov, un loc ales, edenic, un spaţiu deosebit calitativ de celelalte, la care nu poate ajunge eroul direct, doar cu ajutorul unui animal. Modesta locuinţă a Sfintei Duminici pare o colibă sacră unde au loc iniţierile. Prezentarea locului întâlnirii are în atenţie pragul, considerat de Mircea Eliade „graniţa care deosebeşte şi desparte două lumi şi locul paradoxal de comunicare dintre ele, punctul în care se face trecerea de la lumea profană la lumea sacră”[17]. Eroul basmului, purtat de calul mijlocitor al călătoriei mistice, recunoaşte chipul femeii căreia îi dăruise un ban la curtea craiului.

Milostenia (darul pentru divinitate) oferită unui intermediar ca formă a recunoştinţei este o idee precreştină. Prezentă şi în Vechiul Testament, ideea darului „a fost înnobilată de creştinism, care a introdus conotaţia de milă şi iubire creştină, amplificându-i totodată valenţele sacre.”[18] Deşi prezentă într-o întruchipare umilă, îşi mărturiseşte identitatea de mesager divin, confirmând ideea că adevărata valoare se află în esenţa lucrurilor şi nu în deseori înşelătoarele aparenţe.[19] Spaţiul în care este prezentată Sfânta Duminică este unul ales, izolat de cel obişnuit printr-o apă, peste care se poate trece doar prin prezenţa miraculosului: calul năzdrăvan.

Un alt zbor, dar de această dată al unei porumbiţe arătată în vis, anticipează ascensiunea eroului din basm. Un cuplu împărătesc ameninţat de sterilitate este salvat prin harul divin arătat în vis sub forma unei porumbiţe albe. George cel viteaz s-a născut după ce împărăteasa a visat un loc edenic, cu elementele naturii în deplină armonie, fiecare element îşi avea perechea sa, aşa erau fluturii tot perechi, iar firele de iarbă erau tot câte două. Visul împărătesei s-a dovedit o speranţă de salvare a cuplului fără urmaşi. În visul împărătesei s-a arătat o porumbiţă urmărită de un balaur. Speriată de fiara monstruoasă, porumbiţa îşi salvează viaţa ascunzându-se în sânul împărătesei. Tânăra împărătească rămâne însărcinată şi naşte un băiat numit George.

Numele său are legătură cu neliniştea şi spaima din visul anticipativ, deoarece îl aştepta confruntarea cu monstrul. În acest basm sunt prezenţi doi mesageri ai divinităţii:

[15] Cf. George Niţu, *op. cit.*, p. 167.
[16] Mircea Eliade, *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului*, p. 436.
[17] Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul.* Traducere de Brânduşa Prelipceanu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995, p. 24.
[18] Ofelia Văduva, *Darul instituţionalizat. Pomana* în vol. *Magia darului*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1997, p. 90.
[19] George Niţu, *op. cit.*, p. 154.

porumbelul şi călugărul, cel care a găsit şi crescut copilul. Având în atenţie cele două simboluri (pentru text ale mesajului divin), Andrei Pleşu face următoarea asociere: „Ca şi îngerii, călugării şi păsările populează unificator spaţiul dintre cer şi pământ, sunt purtători de semne şi bune-vestiri, cântă şi planează liber în nelimitarea văzduhului.”[20] Cele două simboluri sunt prezente în basm în etape diferite pentru evoluţia personajului. „Porumbelul are un statut privilegiat”[21], el anunţă naşterea unui prunc avertizând în acelaşi timp, prin neliniştea sa, nenorocirile care se abat asupra familiei. Deşi grădina edenică era un ideal al perechilor, doar împărăteasa este cea care ocroteşte şi suferă pentru fiul ei. De aceea rolul de părinte spiritual este îndeplinit de călugăr. Copilul a fost lăsat de împărătească lângă fântâna la care s-a desfăşurat ritualul botezului arhaic. A dorit să-l ferească de cruzimea tâlharilor care au atacat suita împăratului. Locul cu flori din apropierea fântânii, unde se afla copilul, a fost descoperit de călugăr cu ajutorul unui animal (o capră).

Misiunea călugărului este prezentată în basm asemeni rolului şamanilor, „oameni care s-au separat de restul comunităţii prin intensitatea propriei lor experienţe religioase.”[22] Izolat de societate ca şi mentorul său, copilul primeşte o educaţie specială, deosebindu-se de ceilalţi indivizi prin inteligenţă şi îndemânare. Trimis după cărbuni în pădurea întunecoasă, George reuşeşte să scape sătenii de duhul rău al pădurii întruchipat în scorpie. Printr-un ritual al purificării, pregăteşte un foc mare şi îl păzeşte din dorinţa de a implini cele promise. Apropierea scorpiei sub formă de balaur nu-l sperie pe George, cel care a înfipt sabia în pământ, o axă spre cer (un stâlp cosmic) şi aştepta neclintit. Confirmând simbolistica numelui înfruntă balaurul, asemeni Sfântului Gheorghe şi îl ucide.

În veneraţia popoarelor creştine Sfântul Gheorghe s-a impus prin motivul luptei cu balaurul, elocvent valorificat în basme. În câteva basme româneşti se regăsesc momentele acestei lupte: *Balaurul cu 7 capete* (I. C. Fundescu), *Balaurul cu şapte capete, George cel viteaz, Măr şi Păr* (P. Ispirescu). Foarte prezent în toponimia românească, iar pentru religie cu o frecvenţă mare ca hram al bisericilor, numele Sfântului Gheorghe s-a bucurat de o faimă deosebită în credinţa poporului român. Pentru Muntele Athos domnitorul Ştefan cel Mare a trimis un steag cu chipul Sfântului Gheorghe doborând balaurul. Steagul are următoarea inscripţie: „O, luptătorule şi biruitorule mare Gheorghe, în nevoi şi nenorociri grabnice ajutător şi cald sprijinitor, iar celor întristaţi bucurie nespusă, primeşte de la noi această rugăminte a smeritului tău rob, a Domnului Ioan Ştefan Voevod, din mila lui Dumnezeu Domnul Ţării Moldovei! Păzeşte-l pe el neatins în lumea aceasta şi în cea de apoi prin rugăciunile celor ce te cinstesc pe tine, ca să te preamărim pe tine în veci, amin. Şi a făcut-o aceasta în anul 7108, în al 43 an al domniei sale.”[23]

În imaginarul religios al poporului român se regăseşte episodul luptei cu balaurul: „Sfântul Gheorghe, fiind cap al primăverii, e, după credinţa poporului român de pretutindeni, nu numai înverzitorul naturii şi semănătorul tuturor seminţelor [...] ci totodată şi stârpitorul

[20] Andrei Pleşu, *Despre îngeri*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008, p. 138.
[21] *Ibidem.*
[22] Mircea Eliade, *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului,* p. 23.
[23] *Analele Academiei Române,* seria II, tom XXIX (1901), p. 92 apud Nicolae Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească.* Epoca influenţei greceşti, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 192.

balaurilor, adică acelor fiinţe, prin care sunt personificate iezările, mlaştinile, mocirlele, precum şi orice altă umezeală."[24]

Ritualul iniţiatic din basmul *George cel viteaz* este continuat la îndemnul unei păsărele, care veghea asupra acestui fecior crescut de călugăr. Acest basm surprinde corespondenţa dintre cele două simboluri cu har divin, călugărul şi pasărea: „Aşa cum călugării sunt un analogon terestru al îngerilor, păsările sunt un analogon al călugărilor în lumea păsărilor."[25] Sfătuit de pasăre, printr-un ritual se scaldă în sângele şarpelui monstruos, devenind invincibil. Taina iniţierii îi dezvăluie treptat adevăratele dimensiuni ale existenţei, astfel îşi poate asuma anumite responsabilităţi (devine împărat). Este inclus în acest basm şi motivul jertfei. Câţiva oameni de la prăvălia unde a fost ucenic s-au uitat în burduful său şi au fost „pietrificaţi" de capul scorpiei, asemuită cu Medusa.

Izolată într-o peşteră părăsită din porunca şefului tâlharilor, împărăteasa primeşte doar pâine şi apă, o asceză datorită căreia se metamorfozează într-o umbră. Această izolare în peşteră - o grotă „luminată din interior, aşa încât, dimpotrivă, în afara ei domneşte întunericul, lumea profană fiind în mod natural asimilată *întunericului exterior,* cea de *a doua naştere* fiind în acelaşi timp o iluminare"[26] - pe o durată de douăzeci şi patru de ani echivalează cu o întoarcere în întunericul primordial, în Noaptea cosmică, pentru a avea loc regenerarea. Peştera este un adăpost tainic, de aceea, de obicei, se pătrunde greu înăuntru (simbolismul „porţii strâmte") şi devine un loc al iniţierii.[27] Se poate considera că spiritul împărătesei, apărut sub forma unei umbre, impune tâlharilor să se despartă, cu urmarea să nu mai facă rău oamenilor. Singurul pedepsit este conducătorul tâlharilor. Pentru ispăşirea păcatelor acesta este nevoit să îmbrace blana unui urs, suportând umilinţa de a fi dus de lanţ chiar de împărătească. Această pedeapsă simbolizează renaşterea mitică prin îmbrăcarea rituală a unei piei de animal.

În unele basme româneşti este inclus motivul ospitalităţii**.** În gândirea tradiţională românească prin ospitalitate se înţelege oferirea de alimente şi băutură. Acest act de altruism şi generozitate este prezent în basme, mai ales pentru a evidenţia ospitalitatea celor cu o situaţie materială precară. Ospitalitatea devine o formă de dar (fără a aştepta un răspuns material), ofranda fiind adresată divinităţii, deoarece oaspetele este considerat doar un mediator. Se poate considera ospitalitatea, dintr-o altă perspectivă un rit de integrare a unui individ într-un grup. Integrarea unui tânăr în grupul ciobanilor este prezentată în basmul *Fiuţul oii,* de I. Pop-Reteganul. Prezenţi printre oameni, Dumnezeu şi Sfântul Petru în cunoscuta lor ipostază de bătrâni călători tereştri, poposesc la o stână. Intră în colibă, dau bineţe ciobanului şi cer ceva de mâncare. Fără să răspundă la salutul străinilor ciobanul ursuz îi întreabă răstit:

„– Dar voi, moşnegilor, ce căutaţi pe aici?

– Umblăm, zise Dumnezeu, prin astă lume mare şi fiindcă suntem osteniţi de drum şi flămânzi, am intrat la dumneata, să cerem ceva de mâncare.

[24] Cf. Nicolae Cartojan, *op. cit.,* p. 196.
[25] Andrei Pleşu, *op. cit.,* p. 137.
[26] René Guenon, *Grota şi labirintul* în vol. *Simboluri ale ştiinţei sacre.* Traducere din franceză de Marcel Tolcea şi Sorina Şerbănescu. Control ştiinţific al traducerii de Anca Manolescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2008, p. 241.
[27] Vezi Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul,* p. 134.

– Hm, grăi baciul, toţi leneşii ar mânca lapte şi caş, dar ei nu ştiu cât de greu se iernează oile; mergeţi în treabă-vă!”[28]

Exemplu oaspeţilor necunoscuţi, care nu pot fi identificaţi de cei fără calităţi morale, este confirmat de reacţia tânărului „ucenic”. Deşi avea o singură oaie, se dovedeşte binevoitor. Tot laptele muls îl dă oaspeţilor. Chemat de Dumnezeu-Fiul să-i urmeze (asemeni modelului biblic), tânărul renunţă la statutul său şi pleacă împreună cu străinii. Încrederea lui este aşa de mare încât sacrifică singurul miel al oii pe care el o avea. Răsplata nu întârzâie. Oasele presărate pe luncă se transformă în oi, amintind de un alt motivul biblic, cel al înmulţirii (pâinii, peştilor şi vinului). Prezenţi în basm ca arbitri morali, îl sfătuiesc pe tânăr să-şi ducă oile pe munte, un loc ales, şi să fie „cuminte”. Oaia de la care a muls laptele a primit har divin, ajutându-l pe tânăr la îngrijirea turmei. Datorită bunătăţii sale trece etapa uceniciei şi este integrat în grupul ciobanilor. Tradiţia străveche presupunea ca femeile să nu fie primite în coliba ciobanilor. Tânărul cioban încalcă această interdicţie, atrăgând pedeapsa. În acest basm pare să fie prezent motivul *regressus ad uterum*: tânărul cioban, din cauză că nu a respectat tradiţia oierilor, a rămas fără turmă. A fost transformat într-un scaiete, care se prinde aşa de uşor de lâna oilor. În acelaşi timp un alt embrion evoluează, deoarece oaia năzdrăvană apostrofată a rămas însărcinată şi se naşte un băiat. Acest fiu al oii se bucură de ritualul botezului la un izvor cu apă limpede şi curată din munte. Menţinerea în izolarea pădurii aflată pe vârf de munte, loc mitic prin care se face legătura dintre cer şi pământ, constituie o etapă a iniţierii, o succesiune de încercări şi aminteşte de izolarea novicelui pentru o perioadă limitată de timp.

Înzestrat cu deosebite calităţi fizice şi morale îşi desăvârşeşte iniţierea trecând pe celălalt tărâm. Locul pe unde se poate coborî spre celălalt tărâm este numit „buricul pământului”. Coborârea se face ca şi în alte situaţii similare cu ajutorul unor funii, de data aceasta este atârnat un leagăn. Lumea de pe celălalt tărâm este mineralizată, sugerând lipsa vieţii. Întâlneşte pe rând doar trei fete duse cu forţa şi metamorfozate: una de aramă, una de argint şi a treia de aur. Opozantul, Omul-cât-Şchiopul-cu-Barba-cât-Cotul a fost ajuns şi ucis, arzându-l în cuptorul încins, împlinindu-se un ritual al purificării. Focul este un motiv literar frecvent în basmele fantastice româneşti. Urmând un moment al purificării (cu foc, cu lapte, cu apă neîncepută etc.), calul îşi schimbă fizionomia şi se arată prietenul şi sfătuitorul protagonistului. În unele basme apar caii de foc (N. Filimon, *Omul de piatră)* asemănându-se cu caii şi căruţa Sf. Ilie. În cai şi căruţă de foc se transformă buşteanul pe care au încălecat Afin şi Dafin.

Un alt personaj, Ileana Simziana a încălecat atât pe calul legat de pământ cât şi pe cel legat de soare. Numit în basm Galben-de-Soare, acest personaj animalier este aşa mult implicat în acţiune, încât basmul devine o naraţiune a calului năzdrăvan. Prezent şi în basmul universal, calul devine în basmul românesc personajul cel mai apropiat de om, de gândurile şi aspiraţiile lui îndrăzneţe, mijlocitor pentru a cunoaşte îndepărtatele întinderi ale universului, „o extensie a puterii eroului luptător, elementul ei magic”[29].

[28] Ion Pop-Reteganul, *Fiuţul oii* în vol. *Zâna Apelor*. Poveşti ardeleneşti culese din gura poporului. Ediţie îngrijită, prefaţă şi tabel cronologic de Iordan Datcu, Bucureşti, Editura Minerva, 1997, pp. 162-163.
[29] Constantin Eretescu, *Folclorul literar al românilor. O privire contemporană*, Bucureşti, Editura Compania, 2004, p. 257.

Un alt basm încadrat aproape simetric de motivul focului este *Crâncu, vânătoriul codrilor*, de I. Pop-Reteganul. La începutul basmului este prezentat focul ca element de bază într-un ritual funebru cu rol purificator. Focul are o semnificaţie religioasă bazată în primul rând pe forţa lui distructivă, dar uneori şi binefăcătoare. Acest element devorator se întruchipează în şarpele Uraeus, considerat ochiul care scuipă foc al zeului soarelui. Insula flăcărilor este o metamorfoză definitorie pentru auroră, locul de unde zilnic ţâşneşte lumina soarelui.[30] Flacăra, care se înalţă cu repeziciune, dorind să mistuie cât mai repede tot ce a cuprins în apropierea ei, devine un simbol al purităţii şi purificării. Analizând structura acestui basm se pot remarca scenariile iniţiatice, acestea „chiar camuflate cum sunt în basme – reprezintă expresia unei psiho-drame care răspunde unei nevoi profunde a fiinţei umane."[31]

Spiritul creator, guvernat de imaginaţie, s-a manifestat plenar în basme şi cu ajutorul lui au fost create lumi şi personaje bazându-se deseori pe vise, presimţiri, semne cereşti. Imaginarul fantastic, în accepţia lui Gilbert Durand devine „un auxiliar al acţiunii, într-un mod mai profund, pentru întreaga cultură cu încărcătura ei de arhetipuri estetice, religioase şi sociale, e un cadru în care acţiunea se va desfăşura"[32]. Unele evenimente au o evoluţie diferită faţă de cea din viaţa reală, deoarece „basmul conferă realităţii o conotaţie specifică"[33]. Copilul născut cu cartea în mână, simbol al înţelepciunii, reuşeşte să îndepărteze primejdia abătută asupra satului. Motivul insolit al naşterii cu cartea în mână este prezent şi în basmele *Tuliman* şi *Pescăruş împăratul*, din colecţia lui C. Rădulescu-Codin. Acest atribut subliniază trecerea, ca element de diferenţiere, de la voinicie la înţelepciune. Locul de manifestare a forţelor malefice a devenit, situaţie mai rar întâlnită, chiar biserica. Rugăciunea spusă cu multă evlavie, metaniile, credinţa în ajutorul divin reuşesc să îndepărteze primejdia şi ispitele arătate sub formă de: ceaţă groasă, apoi şoareci, lilieci şi bufniţe, iar a treia seară chiar sub forma unui cutremur. Mai puţin obişnuită este răpirea tânărului de către un călugăr. Acest moment poate fi interpretat ca o provocare a tânărului, de către călugăr (cu sensul de şaman) pentru a-şi dovedi curajul şi isteţimea. De fapt el era alesul care va anula blestemul ce a căzut asupra unui oraş. Fiica împăratului, împietrită la fel ca şi ceilalţi curteni, îşi revenea la viaţă şi se căsătorea cu cel care va rezista o noapte să vegheze în camera ei. Paloarea ce l-a cuprins pe voinicul cu simbolul învăţăturii sacre în mână semnifică teama unui om aflat într-o zonă funebră, lipsită de viaţă.

Un mesager al triumfului vieţii poate fi considerat mezinul din basmul *Viteazul cu mâna de aur* din colecţia lui G. Dem. Teodorescu. Venit pe lume pentru a salva cei doi fraţi mai mari plecaţi pe tărâmul zmeului, mezinul este însemnat pentru voinicia sa, având o mână de aur. Naşterea sa este anticipată de preotul „bătrân, cu barba pân' la brâu". Deşi cunoştea deznodământul, a vrut să se încredinţeze că împărăteasa s-a rugat pentru cei doi fii. După o scurtă rugăciune, un ritual creştin al dezlegării de păcate, preotul, ca un şaman vizionar după o călătorie extatică, anunţă venirea pe lume a unui băiat. Acesta va fi mai viteaz decât fraţii lui.

[30] Cf. Manfred Lurker, *Divinităţi şi simboluri vechi egiptene.* Dicţionar, Traducere de Adela Motoc, Bucureşti, Editura Saeculum I. O., 1997, p. 72.
[31] Mircea Eliade, *Naşteri mistice,* Traduceri de Mihaela Grigore Paraschivescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995, p. 164.
[32] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului,* Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2000, p. 243.
[33] Sorina Creangă, *Arhetipuri, simboluri şi substanţă filosofică în creaţia eminesciană*, Bucureşti, Editura Semne, 2003, p. 107.

Îi va găsi pe cei doi fraţi mai mari şi îi va aduce acasă. În acest basm este ilustrat rolul fundamental al preotului (şamanului) pentru apărarea şi păstrarea echilibrului psihic al comunităţii.

Basmele includ mai multe tipuri de iniţieri, unele se referă la perioada de trecere de la adolescenţă la maturitate (din această grupă fac parte de obicei protagoniştii), iar alte tipuri de iniţieri pot fi înfăptuite doar de indivizi înzestraţi cu calităţi speciale (rolul poate fi îndeplinit de personaje secundare, iar misiunea lor deseori poate fi asemănată cu cea a şamanului). Mircea Eliade consideră şamanul un apărător al vieţii, fecundităţii, a „luminii" (împotriva bolii, sterilităţii, necazului, întunericului).[34] Imaginarul colectiv valorifică aceste complexe calităţi în creaţii foclorice prin intermediul scenariilor iniţiatice. După opinia scriitorului relatările extazelor şamanice îşi găsesc corespondenţe în unele teme epice din literatura populară[35], basmele numărându-se printre textele în care se pot identifica astfel de episoade. „Peripeţiile şamanului în lumea de dincolo, încercările prin care trece în timpul coborârilor sale extatice în Infern şi al înălţărilor la Cer amintesc de întâmplările prin care trec personajele basmelor populare şi eroii literaturii epice."[36]

BIBLIOGRAFIE:

1. Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*. Traducere din franceză de Tatiana Mochi, Bucureşti, Editura Humanitas, 2006.
2. Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*. *Poeme. Proză*, Chişinău, Editura Hyperion, 1993.
3. Nicolae Ciobanu, *Între imaginar şi fantastic în proza românească*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987.
4. Sorina Creangă, *Arhetipuri, simboluri şi substanţă filosofică în creaţia eminesciană*, Bucureşti, Editura Semne, 2003, p. 107.
5. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului,* Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2000.
6. Mircea Eliade, *Naşteri mistice,* Traduceri de Mihaela Grigore Paraschivescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995.
7. Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul.* Traducere de Brânduşa Prelipceanu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995.
8. Mircea Eliade *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului*. Traducere din franceză de Brânduşa Prelipceanu şi Cezar Baltag, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997.
9. Constantin Eretescu, *Folclorul literar al românilor. O privire contemporană*, Bucureşti, Editura Compania, 2004.
10. René Guenon, *Grota şi labirintul* în vol. *Simboluri ale ştiinţei sacre.* Traducere din franceză de Marcel Tolcea şi Sorina Şerbănescu. Control ştiinţific al traducerii de Anca Manolescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2008.
11. Petre Ispirescu, *Tinereţe fără bătrâneţe*, Ediţie îngrijită şi prefaţată de prof. dr. Virgiliu Ene, Galaţi, Editura Porto-Franco, 1993.

[34] Mircea Eliade, *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului,* p. 463.
[35] *Ibidem,* p. 464.
[36] *Ibidem,* p. 465.

12. Manfred Lurker, *Divinităţi şi simboluri vechi egiptene*. Dicţionar, Traducere de Adela Motoc, Bucureşti, Editura Saeculum I. O., 1997.
13. George Nitu , *Elemente mitologice în creaţia populară românească*, Bucureşti, Editura Albatros, 1988.
14. Andrei Pleşu, *Despre îngeri*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.
15. Ion Pop-Reteganul, *Zâna Apelor*. Poveşti ardeleneşti culese din gura poporului. Ediţie îngrijită, prefaţă şi tabel cronologic de Iordan Datcu, Bucureşti, Editura Minerva, 1997.
16. V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, traducere de Radu Nicolau, prefaţă de N. Roşianu, Bucureşti, Editura Univers, 1973.
17. Ofelia Văduva, *Darul instituţionalizat. Pomana* în vol. *Magia darului*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1997.
18. ****Analele Academiei Române,* seria II, tom XXIX (1901), p. 92 apud Nicolae Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească.* Epoca influenţei greceşti, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1974.

MANAGERIAL VALUES

Diana Lona LEONTE
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: There is nothing more mobil,more specific to each civilization and more subordinate to time and space,then values. The first step towords eliminating the malfunctions(gaps..) created by the management different characteristics is to identify differences in values. Unequal prospects of the set of personal values does generates individual alternative in solving managerial issues. A better understanding and analysis of the importance of personal values may lead to more effective management. The relationship betwen values obtained by a manager and how it evaluates problems faced,are likely to be more complicated to analize.

Keywords: manager, management, values, decision, reasoning.

Din perspectiva sociologică, tot ceea ce oamenii „respectă, apreciază, doresc să obțină, recomandă, propun ca ideal poate fi considerat o valoare". Valorilor le corespund „contravalorile", care sunt depreciate, dezaprobate, respinse[1].

În cadrul mecanismelor intime prin care individul îşi însuşeşte matricea valorică a unei culturi, a unui grup social, intră în joc procesele generale ale învăţării (condiţionarea, recompensa, pedeapsa, fenomenele de imitaţie, şi de identificare). Încă din copilărie, individul aderă succesiv la diverse grupuri de referinţă: părinţii, prietenii de aceeaşi vârstă, modele oferite de literatură, mass-media, sau cele construite de el însuşi printr-o sinteză personală a celor de circulaţie.

Din perspectiva managerială, valorile individuale joacă un rol decisiv în evaluarea problemelor în general şi ale celor sociale în special. Fredrickson[2] susține faptul că afirmațiilor care stau la baza teoriilor luării deciziilor, s-a dat prea puțină atenție impactului pe care îl au valorile personale, organizaționale și convingerile individului privind procesul de luare a deciziilor. Faptul că fiecare individ are propriul său sistem de valori afectează procesul de management al unei probleme. Heath[3] (1988), își fundamentează teoriile raționamentului plecând de la idea în lipsa unor standarde absolute, sistemul individual de valori al managerului nu va putea determina o monitorizare și interpretarea corectă a unei probleme sociale, nici o evaluare corectă a unor aspecte sociale cu care organizația se poate confrunta. În raport cu o problemă, managerul, chiar din etapa de identificare a situației oricât de simplă sau complexă ar fi aceasta, o recunoaște în funcție de propriile valori. Este clar faptul că semnificațiile răspunsurilor găsite diferă în funcție de considerațiile și perspectivele managerului.

[1] Rudolf Rezsohazy, *Sociologia valorilor*, Editura Institutul European, Iași, 2008, p.15
[2] Fredrickson, J. W, Strategic process research: Questions and recommendations, *Academy of Management Review*,1983, *8*, pp.565-575.
[3] Heath, R. L., & Associates. (1988). *Strategic issues management: How organizations influence and respond to public interests and policies.* San Francisco: Jossey-Bass.

Natura şi substanţa valorilor sunt reductibile, în concepţia lui B. F. Skinner (1971), la procesele de achiziţionare a acestora, în fapt, la examinarea condiţionărilor relevante ale mediului social[4]. În acest fel, aşa numitele *judecăţi de valoare,* (considerate înafara ştiinţelor) -axiologia ocupându-se de ele – cu toate că acestea nu pot răspunde la întrebarea de ce „ceva" este mai dorit decât „altceva", lucru care ar putea fi explicabil prin ştiinţa comportamentelor. Astfel, propoziţia normativ-axiologică „Nu trebuie să furi", prezentată ca o poruncă, ţinându-se cont de domeniul eticii pure, poate fi uşor transpusă în termenii: "Dacă vrei să eviţi pedeapsa, să nu furi". B. F. Skinnner insistă pe principiul formării normelor: de exemplu furtul era pedepsit, astfel, acest act a devenit dezagreabil şi de către membrii comunităţii care nu au fost victime. În acest fel, când o persoană cu autoritatea spunea"Să nu furi", nu mai era necesar să explice şi de ce nu. A luat naştere în acest fel norma.

Din norme derivă *valorile* unei culturi, normele reprezentând reguli de comportament, iar valorile criterii sau standarde pentru evaluarea comportamentului. Existenţa culturilor nu înseamnă că toţi indivizii se comportă identic şi întotdeauna la fel. Din perspectiva istorică, cultura a fost definită de Tylor[5] în 1871 ca fiind: „tot ceea ce include cunoaștere, convingeri, artă, morală, drept, obiceiuri și oricare alte capacitățile și cutume dobândite de om ca membru al societății ". Conceptul de cultură, în timp, nu a suferit transformări fundamentale. De exemplu, Roger Keesing[6] definește cultura ca fiind „Un set de teorii comune privind comportamentul sau programele mentale comune unui grup de indivizi". Cercetările contemporane asupra culturii delimitează cultura pe patru dimensiuni: *norme, valori, credințe și simboluri.*

Cei care împărtășesc elementele culturii generale pot să-și păstreze propriile valori, norme și stiluri de viață (grupuri etnice, religioase etc.), generând *subculturi*. Sunt, însă, și grupuri care resping elementele culturii generale ale societății, intrând în conflict cu trăsăturile ei dominante. Comportamentele clasificate ca bune sau rele şi drepte (corecte) sau nedrepte (incorecte), nu se datorează bunăstării sau răutăţii unui caracter bun sau rău, oricunoştinţei despre ceea ce este drept (corect) sau nedrept (incorect), ele se datorează condiţionărilor ce implică o largă varietate de reîntăriri, inclusiv reîntăriri verbale generate de tipul „Bine", „Rău", „Corect", „Incorect".[7]

Identificarea relației dintre valorile deținute de un manager și modul în care acesta evaluează problemele cu care se confruntă, sunt susceptibile de a fi mult mai complicat de analizat. Dinamica care guvernează modul în care valorile managerilor poate afecta gestionarea aspectelor sociale care necesită o rezoluție, pot afecta obiectivitatea decidentului.

Raţional, subliniază Ludwing von Bertalanffy, este să considerăm că unele valori sunt foarte generale şi vizează toţi oamenii, indiferent de rasă, sex, crez, politică, vârstă, şi sunt bazate pe precondiţia biologică prezentă la specia „om", în timp ce altele sunt proprii diferenţelor culturii, societăţii sau indivizilor. În „Eseuri despre individualism", Dumon, îşi exprimă opinia conform căreia modul în care societăţile se diferenţiază în funcţie de setul de valori ale fiecăreia. În situaţia ipotetică în care două societăţi au acelaşi set de valori, ceea ce

[4] Petru Iluț, *Valori, atitudini și comportamente sociale*, Editura Polirom, Iași, 2004, p.25
[5] Joginder P. Singh, „Managerial Culture and Work-related Values in India", în *Indian Institute of management*, Vastapur, Ahmebadad, 1990, p75, Apud Tylor, Edward B.1871 (1924) Primitive culture. Gloucester: Smith
[6] Keesing Roger, „Theories of culture", în *Annual Review of Antropology,* 1974, 3: pp 73 -79
[7] B.F. Skinner, *Beyond Freedom and Dignity*,Editura Vintage Books, New York, 1971, p.108

le diferenţiază radical, este ordinea importanţei acordate de fiecare societate, fiecărei valori în parte: ierarhia valorilor. În acelaşi timp, ceea ce este deviant într-o societate poate fi admis într-o alta, în funcţie de normele şi valorile fiecăreia dintre ele. Mentalitatea contemporană recunoaşte că respectul omului şi al valorilor pe care le creează dânsul alcătuiesc temeiul oricărei civilizaţii şi culturi durabile, dar nu face din individ un fetiş, ci îl încadrează în grup, considerându-l ca un instrument al scopurilor superioare ale societăţii.[8] Bertalanffy defineşte valorile ca fiind „în parte verbalizări ori simbolizări ale datelor biologice şi acestea se aplică la multe valori egoiste şi societale din comportament".

Unele valori însă reprezintă aşa zisele valori superioare care sunt de cele mai multe ori fără utilizare biologică. Alte valori, ce nu sunt înscrise în interesele fundamentale, nu sunt numai valori instrumentale, ele au statut de valori terminale, *valori-scop*, şi se bucură de autonomie funcţională. În spectrul axiologicului, valorile au apărut cauzate fiind de nevoile practice, de activitate umană în ansamblu, geneza lor putând fi explicată prin necesităţi bazale, dar odată fiinţate, constituie ele însele motive ale acţiunii.[9] În acest sens valorile ţin de un nivel propriu, nici al lucrurilor, şi nici al subiectivităţii particulare. Durkheim defineşte valorile ca fiind fapte sociale, deci „lucruri" dincolo de individ, transsubiective. Punctul de vedere avansat de Moscovici este acela al judecării puterii de influenţare în funcţie de valorile la care se raportează grupurile,de normele ce permit grupurilor să avanseze către scop.

Indivizii sunt susceptibili de a-i clasifica pe ceilalţi în funcţie de apartenența la grup și de diferențele de ordin demografic. Același tipar se aplică și managerilor. Aceştia, de exemplu, sunt apreciați diferit, mai de încredere să presupunem, odată ce din perspectiva demografică sunt clasificaţi ca membri ai unui grup cu această calitate. Prin consecință, acestora li se atribuie valori similare grupului.

Resursele şi valorile pot fi deci produsul fie al majorităţii, fie al minorităţii, adesea defavorizată, ignorată, invizibilă[10]. Aşa cum conştiinţa trupului nu o capătă decât un bolnav, iar un organism sănătos nu se simte trăind, şi conştiinţa societăţii nu se afirmă decât în stările de rău şi de instabilitate colectivă.[11]

Nimic nu este mai mobil, mai specific fiecărei civilizaţii şi mai subordonat timpului şi spaţiului decât valorile. Nici orientalul nu este de acord în ce o priveşte cu europeanul, nici omul antic cu creştinul, nici copilul cu adultul, nici nomadul cu sedentarul, nici agricultorul cu vânătorul. Desigur că este îngăduit să concepem moralitatea ca fiind întotdeauna identică. Loialitatea şi corectitudinea nu depind de climat şi la aceleaşi caractere de pe toate meridianele se pot deosebi mărinimia de avariţie, francheţea de ipocrizie şi atâtea alte calităţi bune sau rele, a căror apreciere nu variază deloc în funcţie de latitudine sau de secol. Aceste virtuţi nu au însă decât o pondere privată. Ele nu interesează decât sufletul. Legile nu le-au pretins niciodată. Nici măcar opinia publică nu le-a apreciat întotdeauna. Nimeni nu mai este de acord în privinţa valorii lor atunci când intră în joc vreun interes public sau personal. Nimic nu le sancţionează. Toate sunt intime. De îndată ce le asociem cu necesităţile vieţii colective, se ivesc diferenţele; codurile şi cutumele intră în opoziţie; iar moralitatea, fie ea şi

[8] Petre Andrei, *Sociologie generală,* Editura Polirom, 1997, p.20
[9] Petru Iluț, *Valori, atitudini şi comportamente sociale*, Editura Polirom, 2004, p. 17
[10] Adrian Neculau, Gilles Ferréol coordonatori, *Minoritari,Marginali, Excluşi,* Editura Polirom, 1996, p. 10
[11]Roger Cailois, *Abordări ale imaginarului,* Editura Nemira,Bucureşti, 1983, p.185

imuabilă faţă de principiul ei în inima omului, îi trasează drepturi şi datorii diverse, şi schimbătoare de îndată ce acţiunea sa priveşte interesul grupului.

Valorile sunt considerate ţeluri ideale, privite ca stări (bine, fericire, echitate etc.), dar şi instrumental, adicã referindu-se la modul în care ne atingem scopurile (ambiţie, cinste). Valorile pot fi astfel mijloace şi scopuri ţinând cont de caracteristicile valorii ca şi concept şi construct; se considerã cã **atitudinile şi comportamentele sunt influenţate de valori** şi, mai mult, atitudinile derivã din valori la un nivel subordonat. *Formarea unei atitudini este influenţatã de valoarea care o supervizează,* iar caracterul instrumental sau finalist al unei valori va influenţa formarea unei atitudini centrate pe acel tip de valoare.[12]

Concluzia este aceea conform căreia putem spune că dificultăţile unei organizaţii sunt dependente de valorile manageriale în tot complexul funcţiei şi atributelor personale. Diferenţele semnificative în structura de valori personale sunt reflectate în eficitatea acţiunii de a conduce acea organizaţie, automat regăsite în asemănările sau diferenţele dintre organizaţii.

Impactul valorilor personale asupra comportamentului managerial şi al consecinţelor acestuia continuă să reţină atenţia cercetătorilor. Valorile stau la baza comportamentului uman, acestea influenţează alegerile, ne determină să luam o anumită decizie, să ne gestionăm timpul într-un anumit mod şi să investim energie într-un anumit scop. În situaţie de criză, valorile, pot dirija traiectoria unui individ, formează opinii, contradicţii.

Cele mai importante decizii ale unui manager, solicită implicarea valorilor personale. Cum cântăreşte acesta interesele clientului împotriva intereselor pe termen lung ale companiei?

Cum îşi împarte timpul între familie şi responsabilităţile organizaţionale? Cum decide care dintre angajaţi va fi motivat? Care comportament al subordonaţilor va fi agreat? Simplu: în funcţie de valorile individuale ale fiecărui manager în parte.

Bibliografie

- Adrian Neculau, Gilles Ferréol coordonatori, *Minoritari,Marginali, Excluşi,* Editura Polirom, 1996, p. 10
- **Burrhus Frederic Skinner**, *Beyond Freedom and Dignity*,Editura Vintage Books, New York, 1971, p.108
- Heath, R. L., & Associates. (1988). *Strategic issues management: How organizations influence and respond to public interests and policies.* San Francisco: Jossey-Bass.
- James W. Fredrickson , Strategic process research: Questions and recommendations, *Academy of Management Review*,1983, *8*, pp.565-575.
- Joginder P. Singh, „Managerial Culture and Work-related Values in India”, în *Indian Institute of management*, Vastapur, Ahmebadad, 1990, p75, Apud Tylor, Edward B.1871 (1924) Primitive culture. Gloucester: Smith
- Keesing Roger, „Theories of culture”, în *Annual Review of Antropology*, 1974, 3: pp 73 -79
- Mihaela Boza, *Psihologia Socială, nr. 11/2003,* Editura Polirom, 2003, p. 104

[12] Mihaela Boza, *Psihologia Socială, nr. 11/2003,* Editura Polirom, 2003, p. 104

- Petre Andrei, *Sociologie generală,* Editura Polirom, 1997, p.20
- Petru Iluţ, *Valori, atitudini şi comportamente sociale*, Editura Polirom, 2004, p. 17
- Roger Cailois, *Abordări ale imaginarului,* Editura Nemira,Bucureşti, 1983, p.185
- Rudolf Rezsohazy, *Sociologia valorilor*, Editura Institutul European, Iași, 2008, p.15

LIFE, LIMITS AND WORRY IN THE NOVEL *LIFE ON A PLATFORM* BY OCTAVIAN PALER

SZILÁGYI (SZÖVÉRFI) Judit-Mária
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: This study proposes a descriptive-analytical analysis of the novel Life on a Platform by Octavian Paler, being presented from three aspects: the confessions of a worried man, Biography and the aesthetics of an antique/ethical man and Limits – restlessness/alterity in the grammar of the character. We will have the novel Life on a Platform in focus.

Keywords are: problematized conscience, Life on a Platform, alterity, confession, identity, psychic

În această lucrare se vizează o analiză descriptiv-analitică asupra romanului *Viața pe un peron* de Octavian Paler fiind prezentat romanul din trei aspecte: confesiunea unui om frământat, Biografia și estetica unui om antic/etic și Limite - frământări/alteritate în gramatica personajului.

Şi în romanul *Viața pe un peron*, Octavian Paler adoptă tonul confesiv, dar aici însă nu mai este atât de ușor de descifrat legătura dintre mesajul pe care dorește să ni-l transmită și eul creator. Totuși la nivel interpretativ se pot urmări legături adânci între cele două elemente enunțate.

Pornind de la autorul romanului și de la latura lui subiectivă[1] și confesivă, trebuie analizată, în primul rând, legătura lui cu realul, despre care Eugen Simion afirmă în lucrarea *Scriitori români de azi* că „Din cărțile pe care le-a publicat și din însemnările cu caracter direct subiectiv dedusem că spiritul eseistului nu cunoaște foamea de real și că se simte mai bine [. . .] în parabole, mituri."[2]

Romanul prezintă mai multe planuri narative, dar, bineînțeles că derularea cronologică nu se poate urmări, în cele 31 de capitole avem un singur personaj real și unul imaginar. Naratorul este un personaj-narator care la persoana I încearcă să analizeze lumea și să se autoanalizeze. Nu cunoaștem numele acestui personaj, aflăm despre el doar că este un profesor de istorie. Poate latura această a vieții în care oamenii cunosc numele, prenumele, adresa, poate numărul de telefon al anumitor personaje, pentru personajul nostru nu are relevanță, pentru el latura interioară are o importanță majoră pe tot parcursul romanului.

Cel mai important aspect al acestui roman este poate scriitura, deoarece eroul fiind singur, izolat într-o gară pustie, începe să scrie „scriu cum aș vorbi. În jurul meu e pustiu, iar omul dacă nu vorbește uneori, moare, nu-i așa?"[3] Astfel debutează personajul-narator al romanului, căruia îi este frică în această gară părăsită, în care i se pară că e într-o grotă. Singur într-o grotă, așteptând de zile întregi apariția Eleonorei, care întârzie, îi este frică. El se simte

[1]Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. III.,EdituraCarteaRomânească, București, 1984, p. 515.
[2]*Ibidem*, p. 515
[3]Octavian Paler, *Viața pe un peron*, Editura Jurnalul Național, București, 2009, p. 23.

ca o creatură, pe jumătate sfânt, pe jumătate șobolan[4]; „în el sălășluiesc un *Dumnezeu* care nu vorbește și o *Fiară* care îl contestă pe cel dintâi.”[5] Această latură dual sugerează duplicitatea interioară a ființei, care este într-o continuă luptă, într-o continuă confruntare lăuntrică. Această frământare poate fi din cauza așteptării, așteptarea ca o formă a ezitării poate, într-o lume în care individul nu se mai găsește. Lumea pentru el este simbolizată de această gară pustie, care poate fi tocmai destinul. Astfel ajungem să corelăm drumul din viață al acestui individ prezentat în roman și motoul de la începutul romanului, o frază scoasă din Wilhelm von Humboldt, „Modul în care un om își acceptă destinul este mai important decât însuși destinul său.”[6] Gara, fiind lumea exterioară în care personajul-narator, profesor de istorie, nu mai poate acționa. La nivelul autorului, putem afirma că acest personaj din acest roman este un alter-ego al lui Octavian Paler, care nu mai poate trăi în acel mediu social-politic în care se mișcase în aceea perioadă, simțindu-se că se sufocă, din cauza lipsei de libertate. Astfel, eroul nostru și autorul romanului, neputând trăi libertatea exterioară, fiind limitați, doresc să realizeze o altă formă a libertății, cea interioară. Această formă de libertate poate fi scriitura, care pentru scriitorul Octavian Paler este esențială, fiind o formă de comunicare a sinelui cu sinele și cu exteriorul.

Izolarea de lume, singurătatea în această gară părăsită de unde nu pornește niciun tren și unde nu ajunge niciunul, poate fi o izolare de lumea exterioară, o claustrare în sine. Nu întâmplător se vorbește despre „globurile de sticlă”, măștile de sticlă prin care nu se infiltrează nimic în individ din lumea exterioară. Totodată, izolarea devine o tăcere, care pentru autor este o taină, un mister. Așteptarea e plină de speranță, dar în același timp și de eșec. Eșecurile personajului se leagă de pasiunile sale deoarece fiecare pasiune a lui se va finaliza printr-un eșec „La drept vorbind, toată viața mea e un șir de pasiuni eșuate.”[7]

Astfel personajul întruchipează lupta eternă dintre speranță și teama de ratare. Totul devine pentru el un proces, toate procesele îl determină să se dedubleze și să analizeze lucrurile din mai multe laturi, dar acest lucru îl și determină, ca și pe șahul orb, să de scindeze în două, ceea ce pe termen lung aduce o nerezolvare a faptelor. Astfel singura „scăpare” pentru omul aflat „supt vremii”[8] este nevoia de comunicare a individului prin scriitură, ceea ce pentru Octavian Paler este o vocație. Dar din moment ce vorbim de un roman subversiv, rostirea trebuie să capete învelișul parabolei.

În următoarele părți sunt prezentate îmblânzitorii de cobre, dresorii de câini, mangustele imperfecte. Aceste „personaje” sunt ipotetic prezentate ca niște personaje ale regimului totalitar. Aceste personaje și toată această prezentare a lor pare o alunecare în vis, in

[4]A se vedea legenda din cultura indică conform căreia Potrivit legendei, în 1463 fiul vitreg al Karni Mata a vrut să bea apă dintr-un iaz, dar nu a putut să se țină, a căzut în apă și s-a înecat. Atuncifemeiaaapelat la zeulmorții Yama, cu rugămintea de a-iîntoarcecopilul, însăzeul crud șiviclean a refuzat. Ca răspuns, sfântasupărată a luat de la el sufleteletuturorrudelor sale de sângeșiîn plus, a declaratcăniciodatăbărbații care aparțincasteiei, nu vor merge înregatullui Yama șivortrăiîncorpurileșobolanilor. Temporar. Pentru o singurăviață. Iar, fiindnăscuți data viitoare, vordeveni din nouoamenii. Așacă, nu estesurprinzătorfaptulcă, înDenshoke din timpurilevechi, șobolaniisunttratați cu tot respectul. Chiarșitemplul a fostmontatîncinstealor.

[5]Eugen Simion, *Op. cit*., p. 524.

[6] Octavian Paler, *Op. cit*, moto de la începutulromanului

[7]Octavian Paler, *Op. cit*, p. 29.

[8]Cristina Burtea-Cioroianu, *Octavian Paler - studiu monografic*, Editura Aius, Craiova, 2012, p. 91.

lumea imaginară, prin care eul poate evada din ghearele unui regim care îl sugrumă din cauza lipsei de libertate.

Aceste elemente ale imaginarului sunt necesare ca mesajul să conțină învelisul necesar, dar, în același timp, dezvăluind semnificațiile elementelor-parabole, putem distinge adevăratele semnificații dintre individ și regim, și dintre adevăratul creator și om Paler.

Biografia și estetica unui om antic/etic

Eugen Simion în lucrarea *Scriitori români de azi*, constată că Octavian Paler este un „om de munte”[9] astfel „are în el o îndârjire de ascet laic și spiritul lui este mesianic”[10]. Pronind de la această premisă, fiind două aspecte importante din biografia autorului încercăm o analiză asupra romanului *Viața pe un peron* sub aspect biografic și sub estetica unui om etic care întotdeauna se raportează la modele antice, acestea din urmă fiind modelele lui în viață.

Criticul Charles–Augustin Sainte-Beuve, prin teoriile sale despre istoria și critica literară vorbește despre critica biografistă, afirmând „ În materie de critică și istorie literară nu există, mi se pare, lectură mai distractivă, mai desfătătoare și în același timp mai fecundă în învățăminte de tot felul decât biografiile bine alcătuite ale oamenilor mari [. . .]; să-l urmărești în intimitatea și în obiceiurile sale....”[11] Astfel dacă dorim o analiză biografistă asupra operei *Viața de un peron* trebuie să găsim coordonatele centrale din viața lui Octavian Paler care ar fi prezentate în paginile acestui roman, sau eventualele legături dintre biografia lui și acest roman existențial[12], la toate nivelurile.

Despre aspectele de autobiografie ai autorului putem afirma că lumea lui mirifică pentru totdeauna este localitatea în care s-a născut, comuna Lisa din apropierea munților Făgăraș. Acest mediu este elementul germinator pentru Paler. Totuși marea parte a vieții sale o petrece la București și într-un inerviu oferit revistei *Cultura* în data de 10 august 2006 afirmă, „Nu intru în categoria celor care idilizează satul.”[13] Tot aici afirmă că „Nu cred că mai am suflet de orășean, dar nu cred că mai am nici suflet de țăran. E un fel de promiscuitate.”[14] Poate adevăratul spațiu identitar pentru Octavian Paler nu este neapărat legat de locul unde își petrece majoritatea timpului, ci de un alt spațiu unde întotdeauna se poate renaște sau unde spiritul lui poate ajunge. Iar acest spațiu nu este altul decât marea și mitologia[15]. Ajungând la

[9]Eugen Simion, *Op. cit.*, p. 515.
[10]*Ibidem*, p. 515.
[11]Sainte-Beuve, *Pagini de critică*, în românește de M. Roșca, Prefață de Elena Vianu, Editura de stat pentru Literatură și artă, București, 1958, p. 43.
[12]*Cf.* Cristina Burtea-Cioroianu, *Op. cit.*, p. 91.
[13]Simona Chețan, *30 de interviuri eveniment*, Editura Tritonic, București, 2008, p. 14.
[14]*Ibidem*, p. 14.
[15]A se vedea legătura dintre simbolul mării și mitologie în următoarele secvențe:1. „Marea înseamnă enorm pentru mine. Dacă n-aș fi venit, aș fi căpătat o psihologie de infirm. Ar fi trebuit să mă consolez cu ideea că marea ține de trecut. Pentru totdeauna! Și nu mă văd în stare, deocamdată, de așa ceva.” 2. „La mare, eu [...]Mă desprind de problemele curente.” 3. „[...], la mare, totul se simplifică [...]. N-aș zice că devin «altul»la mare. Dar cu siguranță, devin «altfel»[...]Am o stare de beție superficială care-mi relatează inhibițiile și mă curățâ, parcă, de zgură.[...]. Și nu cunosc o terapie mai radicală pentru oboseala mea nervoasă.” 4. „[...] mă uit [...], spre marea taină a mării. La ceasul în care se îngână ziua cu noaptea, marea are ceva ciudat. Pe apele ei suflă parcă duhul Genezei. Valurile spală țârmul cu o nepăsare grea, inerțială și am senzația stranie că mă aflu înainte de apariția vieții pe Pământ.” 5. „Oricum, dacă noi suntem opera lui Dumnezeu, marea este capodopera Lui. Din patru elemente (apă, soare, nisip, aer), nimic mai mult, se creează, prin nu știu ce mister, o magie și o mitologie. Nu

această revelație putem analiza legăturile care se stabilesc între aceste două coordonate esențiale pentru autor. Interpretarea poate fi adâncită, deoarece marea poate fi necunoscutul, esenţa ascunsă dintr-un destin aflat în imposibilitatea de a se regăsi în zbucium, vervă, mulţime şi colectivitate. Pentru el marea rămâne înfăptuirea sinelui după noile coordonate imperios cerute de destin. Totodată, marea este o terapie pentru sufletul autorului, „La ceasul în care se îngână ziua cu noaptea, marea are ceva ciudat. Pe apele ei suflă parcă duhul Genezei”[16]; în acelaşi timp marea poate fi elementul esenţial al existenţei, dacă ne referim la apa-maternă, „Marea este pentru toţi oamenii dintre cele mai mari şi mai constante simboluri ale maternităţii.”[17] Aventura identitară convoacă amintirea, originea, autocreaţia şi, nu în ultimul rând, propensiunea spre celălalt-viitor. Marea poate fi simbolul creaţiei care se ia sau care este luată drept creator[18] pentru Octavian Paler, marea este un înfăptuitor al oglindirii asemenea scriiturii diaristice. Marea are valenţe demiurgice deoarece, scăldându-se în apele mării, Paler are impresia că renaşte de fiecare dată. În acelaşi timp este şi spaţiul vieţii fiindcă se întâmplă ceva inexplicabil de fiecare dată când intră în contact direct cu apa mării; pentru el marea e o taumatologie[19] inepuizabilă. Magia aceasta ţine de latura romantică a personalităţii autorului care se poate demonstra pe parcursul primei părti, unde încearcă să demonstreze că romanticii au recreat clasicitatea antică.[20]

Totuşi la mare reuşeste să se regăsească. Acea căutare de sine la mare parcă nu e atât de adâncită, precum e în alte scrieri, marea e „o magie, o mitologie”, care îi oferă un peisaj simplu şi, în acelaşi timp de un „desfrâu luminos”[21]. Apolinicul şi dionisiacul se întrepătrund în valul depărtării şi al apropierii. Jocul distanţelor şi al atitudinilor sunt manifestări ale relaţiei eu - străin şi, implicit, ale comunicării spectrale.

Octavian Paler consideră, că, „dacă noi suntem opera lui Dumnezeu atunci marea este capodopera lui” deoarece din patru elemente apă, soare, nisip, aer se creează o mitologie. La mare „trupul devine singurul adevăr”[22]

Prin referirile mitologice autorul îşi propune să retrăiască unele mistere autentice deoarece el simţindu-se străin în lumea lui, tot mereu, caută un univers unde, el ca individ, ar putea să trăiască autentic, pentru că aici pe această lume el se simte un stăin: „oricum, mă tem că viaţa mea a devenit, de mai multă vreme, un fel de imitaţie de viaţă. Şi-a pierdut autenticitatea, pe care o regăsesc aici, la mare, cu o infinită recunoştinţă.”[23] Misterul, cuvântul

---

cunosc un peisaj care să fie atât de simplu și, în același timp, de un desfrâu luminos.[...]Aici trupul devine singurul adevăr. Dar cu atât mai ușor comsimți că Afrodita putea ieși numai dintr-o mare.” 6. „ Spre deosebire de zei, noi amestecăm dragostea cu disperarea. O dată mai mult, înțeleg de ce iubesc marea cum iubești o femeie. Dar o iubesc și ca pe un loc de exil. Căci marea n-are vârstă. Ea nu e din nici un secol. Și n-are amintiri. Uneori, mă simt chiar puțin caraghios aici cu specialitatea mea de «rentier»al memoriei. [...] Nu mă pot sătura de mare într-o săptîmână. [...] e ceva sfâșietor de frumos în spectacolul unei mări incendiate de soare, în stare să intimideze lucidităţile cele mai rele.” 7. „Mâine, voi fi primul pe plajă. Întotdeauna am procedat așa în ultima zi. M-am dus să înot înainte de micul dejun, în apa încă «netrezită» din pâclele nopții. Ai, atunci, o senzație ciudată, despicând apa cu brațele. Parcă o deștepți din somn.”

[16]*Idem*, p. 12.

[17]Gaston Bachelard, *Apa și visele*, editura Univers, București, 1995, p. 131.

[18]Chevalier Jean, Alain Gheerbrant, *Dicționarul de simboluri*, vol 2. Editura Artemis, București, 1993, p. 270.

[19]Octavian Paler, *Aventuri solitare*, Editura Albatros, București, 1996, p. 13.

[20]*Ibidem*, p. 15.

[21]*Ibidem*, p. 44.

[22]*Ibidem*, p. 43.

[23]*Ibidem*, p. 20.

şi miticul se întrepătrund pentru a dobândi autenticitatea trăirii. În aces sens „Poate că nu există un mijloc mai bun pentru a ascunde un mister decât acela de a discute despre el.”[24] „Tot ce aş putea accepta e că ambiguitatea îşi lasă deplina libertate să alegi, ca la Delfi, şi că firul Ariadnei i-a fost de folos lui Tezeu tocmai fiindcă s-a răsucit după meandrele labirintului.”[25] De la firul Ariadnei, la Tezeu, La Adonis, la Ajax, la Agamemnon, la Helena, la Artemis, la Ulise, Orfeu, Penelopa enumerarea lor va produce o cuprindere a infinitului, ce completează infinitul atras de mare. Şi exegeza autorului surprinde această desfăşurare de forţă mitologică: „[...] rememorând episoade, fapte, evenimente din bogatele-i lecturi despre antichitate. Se perind astfel, prin faţa noastră, Pitagora, Heraclit, Eschyl, Sofocle, Euripide (celebru prin grota-i de la Salamani unde şi-a gândit cea mai mare parte a pieselor sale de teatru şi a morţii sale cumplite: refugiat la bătrâneţe în Macedonia, la Pella, la curtea lui Archelaos, este sfâşiat de câinii asmuţiţi asupra-i, de nobilii macedoniein semibarbari, cărora dramaturgul le criticase moravurile fruste), meditează la cultul măsurii, al căderii în hybris, la soarta cărţilor, în genere, a Bibliotecii din Pergam dăruită Cleopatrei, regina poliglotă, de către Antoniu, într-un exces de tandreţe, la oracolul din Delphi etc.”[26]

Precizările de mai sus ne demonstrează legătura generică dintre Octavian Paler, marea şi mitologia, astfel putem demonstra că aspectul biografic al eului creator este strâns legat de mare şi de aspectele mitologice din toate operele sale. Omul antic este acel Octavian Paler care nu poate vedea lumea doar prin prisma valorilor antice, una dintre acestea fiind adevărul despre care în romanul *Viaţa pe un peron* încearcă să ne vorbească prin procesele sale închipuite. Căutarea adevărului este un rezultat al lipsei de libertate, deoarece mediul istoric nu-i permitea acest lucru. Restrângerile din acea perioadă îi cauzează mustrări de conştiinţă, deoarece pentru moralistul Paler, valorile cele mai improtante erau Binele, Adevărul, Frumosul, Libertatea.

Pentru a putea vorbi despre omul etic, trebuie să ne amintim de etica lui Emmanuel Levinas, conform căreia omul etic trebuie să fie în relaţie directă cu religia, deoarece relaţia etică este prin excelenţă religioasă, relaţia cu celălalt introduce transcendenţa. Astfel religia deschide drumul eticii. Bineînţeles că teoriile legate de etică sunt strâns legate de teoriile alterităţii. Astfel

„străpungerea pe care o săvârşeşte Levinas cu ajutorul fenomenologiei este, cum se ştie, în domeniul eticii, pe care o pune înaintea ontologiei, ca filozofia prima. Nu fiinţa, identitateaei, ci chipul, chipulceluilalt, alteritateaprimeaza. Aici el dezvoltafilonuliudaiccontemporan, corectândviziuneabuberiana din EusiTu, sistemul dialogic de parteneriat, „echitabil“, susţinândasimetria, punându-l peCelălaltinaintea Mea, cu risculasumat al încălcării „legilorfirii“. Celălalt nu e infernul, ca la Sartré, ci legăturanoastră cu transcendentul: în el vădchipulluiDumnezeu, nu un chip particular, ci chipulinfinit. „Sacrulnu se manifestădecâtacoloundeomulîlrecunoaşteşiîlacceptăpecelălalt”. Ni se propunesimultanunumanismşi o metafizicăurmând „calearegală a eticii”. Relaţia cu Dumnezeu nu e directă, ci intermediată, dar nu de substitute, ci de aproapelenostru. Spune-mi cum teporti cu ceilalţi, ca să-ţi spun înceraporturieşti cu Dumnezeu! Adevăratacorelaţiedintre

[24] *Ibidem*, p. 63.
[25] *Ibidem*, pp. 70-71.
[26] Ionel Savistescu, „Octavian Paler, Aventuri solitare”, în *Ateneu*, 34, nr. 1, 1997, p. 5.

om siDumnezeudepinde, deci, de relația de la om la om, în care omulșiasumadeplinaresponsabilitate, ca si cum nu ar fi un Dumnezeupe care săpoțiconta. Cu altecuvinte: făcetrebuiesăfacidacăvrei ca El săteajute!"[27]

Acesteconsiderații ne dezvăluieteoriile legate de omul etic, care încazulopereilui Octavian Paler trebuieanalizateîn contextual teorieialterității. Individulîntotdeaunaîncearcăsă se raporteze la celălalt. Teoreticienii culturii, antropologii şi filozofii propun numeroase definiri ale conceptului, încercând să surprindă esenţa unei manifestări complexe şi vaste – raportul identitate-alteritate. De exemplu, Tzvetan Todorov în lucrarea *Cucerirea Americii. Problema celuilalt,* afirmă la adresa alterităţii că „cunoaşterea de sine trece prin cunoaşterea celuilalt."[28]

După Todorov Tzvetan există trei axe diferite ale problematicii alterităţii: planul axiologic, planul praxiologic şi planul epistemic. Planul axiologic (o judecată de valoare) vizează legătura dintre eu şi celălalt, dar, în acelaşi timp, nu numai legătura, ci şi modul cum mă raportez la celălalt şi la cum este, bun sau rău, îl iubesc sau nu-l iubesc, îmi este egal sau îmi este inferior.

În planul praxiologic (acţiunea de apropiere sau depărtare faţă de celălalt) e vorba de faptul că dacă îmbrăţişez valorile celuilalt, mă identific cu el, sau îl asimilez pe celălalt mie, îi impun propria-mi imagine. În planul epistemic nu există nici un absolut, ci o gradare infinită între stări de cunoaştere, mai mult sau mai puţin complexe.

Există bineînţeles şi afinităţi între cele trei planuri, dar nicio implicaţie riguroasă, aşa încât nu putem deci să-l reducem *unul la celălalt*, nici să-l prevedem pe *unul* pornind de la *celălalt*.[29] De asemenea, într-un studiu teoretic amplu, Marc Guillaume şi Baudrillard sunt de părere că *altul (l'autre),* fiind de orice natură, străin, imigrant sau marginal, poate fi de aceeaşi natură. El numeşte două tipuri de alteritate radicală, una care poate fi asimilată şi cealaltă inasimilabilă „în fiecare altul (autre) există Celălalt (autrui) – ceea ce nu este eu, ceea ce este diferit de mine, dar pe care-l pot înţelege, chiar asimila – şi există de asemenea o alteritate radicală, inasimilabilă, incomprehensibilă şi chiar inimaginabilă."[30] Se vorbeşte despre trei tipuri de alteritate:alteritate umană (dintre diferiţi oameni), alteritate dinăuntrul nostru (de la Sigmund Freud încoace a primit numele de inconştient) şi alteritatea altor spaţii, care pot fi cosmice sau chiar a maşinii.[31]

Marc Guillaume dezbate elipsa altului, despre a-l lua pe altul drept Celălalt, a-l reduce pe altul la Celălalt, făcând referiri la studiul lui Simmel din 1905, intitulat *Digresiuni despre străin,* unde acesta abordează conceptul de străin, care după o anumită axă poate fi foarte departe iar, după o altă axă, foarte aproape[32], adică străinul poate fi altul sau Celălalt, poate exista o distanţă între eu-altul, eu-celălalt, dar, în acelaşi timp, această distanţă poate să se diminueze în totalitate pentru că ajunge la un raport cu totul aparte, pentru că cel mai îndepărtat este şi cel mai aproape. Străinul este în acelaşi timp cel care e aproape şi departe,

[27]http://www.observatorcultural.ro/Emmanuel-Levinas-Etica-Prima*articleID_8070-articles_details.html
[28]*Cf.*Tzvetan Todorov, *Cucerirea Americii. Problema celuilalt,* trad. de Magda Jeanrenaud, Editura Institutul Europena, Iaşi, 1994, p. 176.
[29]*Ibidem,* p. 173.
[30]Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figuri ale alterității*, trad. de Ciprian Mihali, Colectia „Studii", Editura Paralela 45, Piteşti Bucureşti, 2002, p. 6.
[31]*Ibidem,* p. 11.
[32]*Ibidem,* pp. 13-15.

însă acest lucru nu înseamnă neapărat că există o distanţă geografică sau culturală, ci, mai degrabă, că e vorba de o trecere a frontierei. Statutul de străin este acela al cuiva care nu e judecător şi parte, care nu e parţial în dezbateri şi conflicte, care nu va rămâne permanent angajat în vecinătatea noastră socială, el poate, prin urmare, să fie un judecător imparţial, să ia o distanţă, permiţându-i să observe mai bine conflictele sau situaţiile care nu-l privesc în mod durabil. Această distanţă îi permite o *proximitate* [33], îi permite să fie chemat într-o poziţie de arbitru şi chiar mai adesea, într-o poziţie de confesor.

Dacă în cazul scrierilor lui Octavian Paler, în care confesiunea este principala modalitate de expunere, *altul* este jurnalul, în cazul romanului *Viața pe un peron*, *altul* poate fi partenerul de șah, judecătorul, femeia de la frizerie, Eleonora etc. Important e că, raportarea la celălalt, se face prin prisma acelui om, care asteaptă însingurat și nu își pierde încrederea în ceea ce e frumos și adevărat. Aceste două valori îl călăuzesc până la sfârșitul romanului. Încrederea în frumos îl duce cu gândul întotdeauna la lumină, la mare, cele două simboluri esențiale pentru autor, iar adevărul îl determină să vadă totul la nivel de proces, și să simtă nevoia de a face dreptate.

Nevoie de dreptate e strâns legată de nevoia de libertate. De aceea vrea să facă dreptate și se scufundă în acele procese inventate, deoarece dorește să trăiască într-un mediu în care există justiție, în care există încrederea individului că adevărul va ieși la iveală. Aici intervine aspectul de parabolă, profesorul de istorie mișcându-se într-o lume în care nu se poate face dreptate pentru că acesta nu este o valoare care era promovată de sistem, simte că menirea lui este de a se lupta împotriva acestei lumi devalorificate, decăzute moral. Astfel ar fi în stare să facă orice pentru a păstra sau a readuce aceste valori, dar chiar dacă „Acum atacăm chiar unicitatea ființei mele” sau „Dintr-odată, ființa mea s-a rupt în două”, încearcă astfel de lupte singur nu va reusi.

Limite - frământări/alteritate în gramatica personajului

Personajul principal al romanului *Viața pe un peron* este profesorul de istorie, care, ajungând la limitele sale, se frământă ca să poată rezista în aceea gară părăsită. O singură speranță are, că Eleonora va ajunge curând sau că se gândește la mare și la lumină. Personajul fiind unul narator-personaj, avem de-a face cu o perspectivă subiectivă asupra tuturor evenimentelor și, în același timp, și cu unicitatea perspectivei.

Ipostazele în care se pune acest personaj sunt multiple: este un simplu profesor de istorie, care ne dezvăluie pasiunile sale, este o mangustă imperfectă căreia din cauza imperfecțiunii sale îi e frică de cobră, este o îmblânzitoare de cobra, o ființă dual pe jumătate sfânt, pe jumătate șobolan. Personajul are totuși o parteneră, Eleonora. Ei s-au exilat din propriile „lumi”, deoarece îmblânzitorii de cobre și dresorii de câini au instalat o teroare în care ei nu mai pot trăi. Alegerea cea mai bună pentru ei era fuga de această teroare și, chiar dacă în această gară sau din această gară nu există evadare, totuși e mai bună decât ghearele regimului totalitar.

[33]Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figuri ale alterității*, trad. de Ciprian Mihali, Colectia „Studii”, Editura Paralela 45, Pitești București, 2002, p. 14.

Acknowledgement: ***Această lucrare a fost publicată cu sprijinul financiar al proiectului „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate", POSDRU/159/1.5/S/133652, finanțat prin Fondul Social European, Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.***

BIBLIOGRAFIE:

Bibliografia operei:

Paler, Octavian, *Viața pe un peron*, Editura Litera, Colecția *Jurnalul Național*, București, 2009.

Paler, Octavian, *Aventuri solitare*, Editura Albatros, București, 1996.

Bibliografia critică:

Baudrillard, Jean, Guillaume, Marc, *Figuri ale alterității*, trad. de Ciprian Mihali, Colectia „Studii", Editura Paralela 45, Pitești București, 2002.

Burța-Cernat, Bianca, „Spovedanie într-o sală de așteptare", în rev. *Observator cultural*, 6, nr. 23, 2005.

Chifu, Gabriel, „Narațiuneaunui process de conștiință", Lecturi din contemporani, în rev. *Ramuri*, nr.5, 15 mai 1982.

Cordoș, Sanda, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, Editura Cartea românească, București, 2012.

Crihană, Alina Daniela, *Scriitorul postbelic și teroarea istoriei. Dileme și (re)construcții identitare în povestirile vieții,* Editura Muzeului Național al Literaturii Române. București, 2013.

Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginați simbolică, imaginarul*, trad. de Anișoara Bobocea, Editura Nemira, 1996.

Glodeanu, Gheorghe, „*Octavian Paler sautentațiaromanuluiparabolă* (I.)", în*Tribuna*, 8, nr. 28, 1996.

Glodeanu,Gheorghe, *Dimensiuni ale romanuluicontemporan*, EdituraGutinul, Baia Mare, 1998.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela45, Pitești, 2008.

Marcea, Pompiliu „Eveniment literar", în rev. *Contemporanul*, nr. 9, 26 februarie 1982.

Marcea, Pompiliu, *Atitudini critice*, Editura Cartea Românească, București, 1985.

Manu, Emil, „Asceza parabolei", în rev. *România literară*, XV, nr. 25, 17 iunie 1982.

Marian, Barbu, *Aspecte ale romanului contemporan*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1993.

Martin, Mircea „Morala parabolei", în rev. *România literară*, XV, nr. 49, 2 decembrie 1982.

Moraru, Cornel, „Viața pe un peron", în rev. *Vatra*, XII, nr. 4, 20 aprilie, 1982.

Muthu, Mircea, „Omul și cobra", în rev. *Steaua*, XXXIII., nr. 3, 1982.

Sainte-Beuve, *Pagini de critică*, în românește de M. Roșca, Prefață de Elena Vianu, Editura de stat pentru Literatură și artă, București, 1958.

Sainte-Beuve, *Portrete literare*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967.

Simion, Eugen, „Romanul parabolic", în rev. *România literară*, XV., nr. 7, 11 februarie 1982.

Simion Eugen, *Scriitori români de azi*, vol III, Editura Cartea Românească, București, 1984.